

ANEE
BIBLIOTECA NAZIONALE
CENTRALE - FIRENZE

15041.4
LUIGI SORRENTO

NELLA UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL S. CUORE

|||||

**SIGNIFICATIVI MOMENTI
DELLA VARIA FORTUNA**

DI

PIERRE CORNEILLE

NELLA CRITICA DELLA FRANCIA MODERNA



MILANO 1942 - XX

LIBRERIA SCIENTIFICO UNIVERSITARIA

VIA S. AGNESE, 5



LUIGI SORRENTO
DELLA UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL S. CUORE



**SIGNIFICATIVI MOMENTI
DELLA VARIA FORTUNA
DI
PIERRE CORNEILLE
NELLA CRITICA DELLA FRANCIA MODERNA**



MILANO 1942 - XX
LIBRERIA SCIENTIFICO UNIVERSITARIA
VIA S. AGNESE, 5

15041. 14

ANNO ACCADEMICO

1941 - 42 - XX

INTRODUZIONE:

L'opera del Corneille nella critica d'oggi e nostra.

Ragioni critico-letterarie, e anche pratiche per i nostri corsi universitari, ci hanno spinto a scegliere il tema di sopra annunziato. Già negli anni scorsi abbiamo trattato del Corneille e del Molinismo, del Racine e del Giansenismo, di Saint François de Sales con particolare riguardo alle coincidenze salesiano-corneliane (1). Questi studi ci hanno permesso di cogliere il senso spirituale e la spiritualità delle opere di questi tre scrittori e quindi il loro mondo poetico e la loro arte.

Per vero il grande Corneille è tornato ai nostri tempi a occupare in modo speciale la mente di studiosi di grido, agguerriti nel campo della critica letteraria e sensibili agli stati d'animo e alle correnti di idee. Interessa discorrerne ancora perchè essi si sono accostati a ciò che per noi è l'ideale e l'arte del Corneille. Qui parliamo solo di quattro (2). Due francesi: Charles Péguy, il vivace direttore dei *Cahiers de la quinzaine*, caduto nella grande guerra, e Gustave Lanson, il compianto professore di letteratura alla Sorbona; due italiani: Benedetto Croce e l'indimenticabile maestro Cesare De Lollis, che, conoscitori dei risultati

(1) LUIGI SORRENTO, *Polveucte con un saggio sull'ideale e l'arte di Corneille*. La Nuova Italia, Firenze, 1932; *Pagine scelte e ordinate di Saint François de Sales con una introduzione critica sulla spiritualità, la poesia e la modernità della sua opera*. Casa editrice scientifico-universitaria, Milano, 1940; *Spiritualità salesiana e poesia nelle lettere a Madame Chantal*, id., 1941.

(2) CH. PÉOUY, in *Cahiers de la Quinzaine* - G. LANSON, *Corneille* (1898), VI éd., Paris, 1922 - C. DE LOLLIS, *Saggi di letteratura franc.*, Bari, 1920 - B. CROCE, *Ariosto, Shakespeare e Corneille*, Bari, 1920.

conseguiti dagli studi francesi, hanno dato, ciascuno, un importante saggio delle grandi conquiste e delle profonde possibilità degli studi critici italiani.

Ma forse si può fare una distinzione in due diversi gruppi quanto alla critica. Il Péguy e il Croce, ciascuno per la sua via, hanno mirato al Poeta sciogliendolo quant'è possibile dal legame specifico di tempo e di luogo, quasi insoddisfatti del peso posto sulle spalle del Corneille dalla tradizione critica; il Lanson e il De Lollis, professori universitari, hanno fatto il contrario. Ma non sono mancati i necessari contatti e certe relazioni o attinenze fra loro quattro.

Primieramente il Péguy ha proclamato: "Ciò che fa non solamente il più grande poeta tragico, ma un caso unico, è forse la purità unica di *génie*, la incapacità totale di *talent* „. Per lui l'artista è puro genio e non ha che fare del talento, non indulge ed è indifferente a mode e preoccupazioni formali o no. E per una felice intuizione il critico viene a questo giudizio che ci interessa: "les trois premières pièces (*Cid*, 1636; *Horace* e *Cinna*, 1640) sont sur le même plan; elles sont trois bases et toutes les trois ensemble et au même titre elles culminent en *Polyeucte* (1643) „; insomma quest'ultima tragedia contiene i germi delle altre, e ad essa si procede dal *Cid*, per gradi.

A questo punto il compianto professore dell'Università di Roma, distaccandosi nella teoria dall'antisorbonico, ma avendo parole di stima per i giudizi critici di lui, ha consigliato un po' di pedanteria, un po' di "materialismo scolastico uso Sorbona „, e ha osservato che nel Corneille i *talents* "hanno la loro parte e stanno in magnifico accordo col genio. Tutta l'opera corneliana anteriore al *Cid* rivela, per il critico italiano, incertezze e conflitti tra forme e contenuti disparati, che provano la presso che completa sopraffazione del genio da parte del talento. Ciò non avviene, è vero, nelle grandi tragedie che seguirono, e tanto meno nel *Polyeucte*, ha detto però lo stesso De Lollis, pur sempre notando: "Per me è altrettanto certo che il Corneille, se vi ascese col genio, vi fu però guidato dal talento „.

Quale questo talento? Il critico italiano ha trovato che certi aspetti e atteggiamenti dell'arte corneliana si debbano spiegare con una politica di letteratura, a cui tende il poeta perseguendo fuori dell'ispirazione

i mezzi di trionfare e di piacere; e fra questi mezzi sarebbe da ricercare principalmente il cartesianismo; il famoso *ressort* della volontà (corneliana) non è meno secentesco per ritrovarsi nella morale di Descartes „.

Di passata, una volta il De Lollis ha fatto menzione di una casistica dei Padri gesuiti, là dove ha detto di Emilia del *Cinna*: il suo volere e non volere la vendetta contro Augusto “sa di casistica, sa di allievo – quale il Corneille fu – dei Padri gesuiti; ma è anche una maniera eminentemente secentesca, e per preziosità e per curiosità, di arrivare alla tesi: che il *dovere* deve trionfare della *passione* „. Il De Lollis ha sfiorato e intuito, per naturale ingegno critico, e non è andato oltre, quasi non osando accostare il teatro del Corneille alla casistica gesuitica, fermo nella tradizionale persuasione della diretta dipendenza del personaggio corneliano dalla morale cartesiana.

Fors' anche egli non si è interessato di conoscere la dottrina cattolica secentesca, e non ne ha parlato infatti quando avrebbe dovuto approfondirla, a proposito del *Polyeucte*, anche da lui giudicato felicemente “il più grande dei capolavori corneliani, cioè il meglio dell' opera sua „.

Aveva la critica tedesca, dal Lessing al Klein e allo Steinweg, rinfacciato al Corneille il formalismo latino fatto di parole, e il nostro critico alla fine del suo saggio, senza più pensare o appellarsi al cartesianismo, di rimando: “Noi altri latini dobbiamo essere fieri della nostra preoccupazione della forma..... proprio essa è la nostra intimità e dobbiamo accettarne con orgoglio tutti gli effetti, siano essi la scolastica o l'umanesimo o il formalismo cattolico „. Appunto e in particolare per il Corneille: “I propri talenti sono il suo genio stesso, anzi, in una certa misura, il genio classico francese, in quel che esso ha di latino „.

Non mancano ombre e reticenze nel nostro maestro di fronte a questo termine fin troppo abusato di “formalismo cattolico „, anche quando è considerato e rivendicato quale nostra intimità. Il De Lollis non ha saputo uscire dalle sue idee che, salde e originali, non erano però molte, e non è venuto a dirci ciò che di cattolico è nel classicismo francese, specialmente in quello del Corneille. Chi si pone a

considerare la formazione ed i principî dell'*arte poetica* dei classici francesi, vede e sa che esso reca e contiene uno spirito nuovo. Quando si parla di classicismo dei secoli moderni, si ha da pensare che il Rinascimento non fu un fenomeno *sic et simpliciter* di storia antica. E quanto al formalismo cattolico sarà tale nel giudizio dei tedeschi, non per noi, nè per la verità storica. Il Corneille è un romano-latino, ma anche e soprattutto un cristiano cattolico. Ora se si vuol rimanere entro la questione del genio e dei talenti per un allievo di quei Padri gesuiti, i quali misero in onore la volontà umana attraverso il libero arbitrio, di cui si fecero paladini formidabili, e diedero in conseguenza un particolare prestigio alla storia di Roma, instaurando un'epoca significantissima del pensiero politico-religioso, non si può parlare come di un mero genio classico, e neppure cartesiano.

Gustave Lanson è rimasto anch'egli fedele al binomio Descartes-Corneille.

Si legge nella sua *Histoire de la littér. française*, a proposito della psicologia dell'eroe corneliano: "Je l'ai déjà dit, Descartes confirme pleinement Corneille „. Pure nel suo bel saggio (1898) consacrato al nostro Poeta si lascia con nostra lieta sorpresa condurre a parlare una volta di libero arbitrio. È bene riferire la mezza pagina relativa al *Cinna*, la quale accenna e prelude, se pur non esattamente, al risultato delle nostre meditazioni e ricerche, quali siamo venuti esponendo in corsi universitari: "L'expérience et le dégoût des faux biens, la conscience de son indignité, le sentiment de l'inutilité des poursuites ambitieuses et des efforts égoïstes, ont amené Auguste à connaître le seul véritable bien, qui est dans l'usage du libre arbitre: nous voyons cette conception lentement se former, chaque motif se faire jour et agir à son tour: et lorsqu'enfin la clarté s'est faite dans la *raison*, l'acte *volontaire* éclate, élevant l'âme d'un coup à l'héroïsme „. Per vero questo pensiero interpretativo pecca d'imprecisione e non è chiaro, perchè se s'intende, secondo si dovrebbe nei riguardi del Corneille, che la ragione ha prima, in ordine di tempo, da presentare con chiarezza l'*oggetto* alla volontà, altrimenti la volontà non potrebbe determinarsi, ciò risponde alla tradizione della filosofia cattolica; se invece si ritiene, come parrebbe dal testo lansoniano, che l'intelletto sia suf-

ficiente a determinare l'atto della volontà, allora si rimane nell'ambito dell'intellettualismo e si pensa sempre al Cartesio.

A ogni modo, il critico francese ha riconosciuto che la "volonté cornélienne est quelque chose de plus réel et de moins factice qu'il ne semblerait d'abord. Le danger de se représenter les choses comme fait Corneille, c'est d'attribuer tout à l'homme, aux calculs de la réflexion. Or, sommes-nous sûrs, quand nous voulons, d'être seuls à vouloir en nous? Sommes-nous sûrs que la force qui agit soit notre force, et que cette belle volonté fasse autre chose que vouloir suivre un courant qui l'emporterait aussi bien résistante? À cela répond *Polyeucte*, où la grâce visible en ses effets ne diminue rien du mérite ni de la grandeur des deux époux qui la reçoivent „

Questo è un momento felice, uno dei tanti di colui che giustamente il Croce chiama "il più solido", dei critici del Corneille; poi egli, preso da altri argomenti particolari importanti, ma distinti troppo in ischemi, si è lasciato sfuggire il fondamento su cui deve poggiare la visione dell'ideale corneliano; già due anni avanti (1896), in uno studio comparativo ispano-francese sul Seicento, mostrava di non aver approfondito il molinismo, con la dottrina del libero arbitrio, considerandolo semplicemente un episodio del gusto spagnolo in Francia, irritito com'era nel parallelo fatto tra lo *héros cornélien* et il *généreux selon Descartes* (1894).

È merito del filosofo e critico napoletano di aver mantenuto una linea, una *sua* linea, nella critica corneliana, non perdendo di vista i più significativi studiosi precedenti (cap. I "Critica della critica"), affisando in modo inusitato il suo pensiero proprio all' "ideale del Corneille", (cap. II) e cercando di spiegare la "meccanicità della tragedia corneliana", (cap. III) e di penetrarne la "poesia", (cap. IV). Il merito consiste in ciò, che finalmente si è avuta l'idea di liberare il Corneille dal solito obbligato legame cartesiano. A questo noi eravamo e siamo venuti per altra via dopo la lettura della III parte ("Regole sulla morale tratte da questo metodo") del *Discours de la méthode* (1637), e più propriamente perchè abbiamo sentito che bisognava tener conto di altro per ricercare l'ideale corneliano; il Croce, col suo istinto chiarificatore di filosofo, ha spiegato esplicitamente che il rapporto tra volontà e pas-

sione è concepito in maniera stoica dal Descartes; in costui "la tendenza era verso il superamento delle passioni mercè l'intelletto e la mente pura, che col conoscerle e pensarle le ^{liberava} dissoglie e le dissipa: laddove nel Corneille il superamento era tutto da compiere mercè lo sforzo della volontà „.

Quale questa volontà? Per il Croce è *la ragione ponderante e delibero*.

Si comprende come si siano voluti trovare elementi comuni tra la teoria cartesiana e l'ideale corneliano: se non altro sono coevi e del resto nella prima parte dei *Principia philosophiae* (1664) è detto, per lo meno quanto al giudizio, che in esso interviene non solo l'intelletto, ma anche la volontà e, quanto alla libertà umana, che questa e i segni divini si conciliano. D'altro canto punti di contatto, fra le varie tendenze del secolo, si possono ammettere tra quell'ideale e la corrente rinascimentale rappresentata da uomini che si dissetavano alle fonti classiche e, quanto alla filosofia antica, attingevano al fondo delle dottrine stoiche. Per costoro, come per i Greci, la storia di Roma era l'esemplare di virtù civili, di eroismi, di sacrifici, in una parola, come dice altrove il Croce, di grandiosità volitiva. Ma se le tendenze presentavano delle affinità, diverse le armi usate e diversi i fini del pensiero nella ricerca di una via e di un metodo.

Certo, come ha detto il Demogeot, la religione nel sec. XVII era ancora la vita intellettuale di tutti, e gli scrittori s'ispiravano allo spiritualismo cristiano nella Francia di Luigi XIII. Per questo bisogna guardare al movimento della Controriforma con occhio spassionato e serio e distinguere, anche per essa, paese da paese. La Chiesa in generale concentrò, con l'entusiasmo, con la freschezza e l'energia di cui era capace, le sue forze, staccandosi risolutamente da ogni dottrina estranea e contraria ad essa, e riformando non meno risolutamente gli abusi interni. La Francia ammise i dogmi e fece delle riserve quanto alla disciplina e, possiamo aggiungere, quanto al potere papale. La sua opera speciale (son parole del citato critico francese) fu la creazione della vita interiore, la formazione dell'uomo morale. La grande questione del tempo fu una questione di morale (un *travaglio etico* non si può negare neppure nel Seicento italiano). I grandi scrittori, come il

Corneille, da ogni parte si schierano attorno a tale questione e perciò, pensiamo, tutta la letteratura francese del secolo, sotto qualunque genere si sia, si può dire drammatica. Parvero ritornati tempi aurei per il Cristianesimo (in Francia i nuovi monasteri fondati nel sec. XVII furono quarantasei di fronte ai quindici del secolo precedente), e non a caso l'attenzione generale, come diremo, si posò sul vecchio ed eterno problema se l'umanità sia libera di fronte al trascendente.

Il Croce non nomina l'espressione *libero arbitrio*, a cui sembra accennare da lontano il De Lollis e si accosta il Lanson nello sforzo di penetrare e definire l'ideale corneliano. Ora è vero che il Poeta amava lo spirito che delibera calmo e sereno e, giunto alla risoluzione, vi si attiene fermo e incrollabile; ma con quali mezzi e impulsi e a qual fine delibera, secondo lui, codesto spirito?

Qui è la questione storica e insieme critica.

Il Croce si allontana, è vero, dai sostenitori del cartesianismo del Corneille, ma non per questo doveva allontanare il Poeta dal suo secolo; invece si mostra più disposto ad accostarsi ai più recenti interpreti della volontà corneliana intesa come "volontà pura", superiore o anteriore al bene o al male. E il Poeta secentesco ne apparirebbe rammodernato. Si accorge e afferma però il nostro critico che la volontà pura corre rischio di pervertirsi in *volontà di potenza* presso taluni interpreti che potrebbero avvicinare il Corneille al Nietzsche. Il filosofo tedesco ha inteso e ammirato il tragico francese come un rappresentante appunto della volontà di potenza, come un precursore del superuomo romantico: uno dei tanti paradossi nietzschiani che si spiegano col Nietzsche stesso. Perciò il Croce, chiarificando, ma semplificando, viene a determinare che l'ideale del Poeta non coglie la volontà pura nell'impeto di un violento sorgere e attuarsi, sibbene nel momento della ponderazione e risoluzione, e chiama questa volontà *deliberante*. È pure significativo questo attributo, ma non spiega l'ideale del grande secentista francese e non sviscera lo spirito del suo mondo poetico.

Un esempio riportato dal critico per illustrare questa volontà deliberante sarebbe il *Cinna*: Augusto scopre che *Cinna* gl'insidia la vita e (*O rigoureux combat d'un coeur irrésolu!*) "un processo più propriamente deliberativo entra nel suo petto con l'entrar sulla scena della persona

di Livia, al cui consiglio egli rilutta, e lo contrasta e lo combatte, e nondimeno lo viene ascoltando e ponderando, e alla fine sembra essere rimasto ancora irresoluto, e tuttavia già ha preso la risoluzione....» Quale infine la risoluzione dell'Imperatore? «Di esercitare un atto di politica clemenza, così sfolgorante e tonante da sbalordire, e gettargli ai piedi il vinto, il nemico...» Qui è tutto. È questa una semplice e pura «volontà deliberante»? Non c'è un motivo ideale che serva a spiegare il carattere del personaggio e a illuminare la sostanza sua spirituale? Il consiglio di Livia è qualcosa di materiale e di esterno (la generosità come mezzo politico), è «conseil d'une femme...»; mentre Augusto cerca di deliberare senza «faiblesse», e senza «ambition», vuole che il perdono sia anzitutto una cosa sua interna, qualcosa di superiore e penetri nel profondo (*le Ciel m'inspirera ce qu'ici je dois faire*), aspira a un atto della volontà che derivi da un sentimento di libertà e che presupponga la chiara coscienza del fine e dei motivi che spingono verso di esso e sono opera di una volontà morale.

Dopo la deliberazione ottenuta coscientemente e volontariamente, viene il momento della decisione, il qual momento dà luogo alla scelta: tra le varie possibilità una è mantenuta e l'altra o le altre scartate. Tutto il drammatico consiste in ciò: esso è netto (il Cinna, dice lo stesso poeta compiacendosene nell'«Examen», non appartiene alle azioni drammatiche *implexes* o d'intrigo), esso è intimo e bisogna saperlo cogliere nei monologhi di Augusto che sono una necessità dello svolgimento dell'azione e acquistano una forza espressiva più di qualunque dialogo (i monologhi, si capisce, nelle poetiche posteriori saranno riprovati). L'imperatore, giunto al momento della decisione, al principio del V atto, chiamando a sè Cinna, vuole vedere quanto più chiaro sia possibile, e sembra ancora tentennare: l'abitudine dell'orgoglio minaccia di riprendere in lui il sopravvento. Viene a sapere che Emilia, l'amata figlia adottiva, è stata l'istigatrice del complotto, e che complice è anche Massimo, il fido consigliere. Fra parentesi, Emilia non è creatura corneliana; essa non è combattuta da opposti fini, densi di spiritualità e complicati psicologicamente. Nei suoi atti di volontà, semplici nella sostanza e nella forma, è soppressa la deliberazione (per questa parte la critica crociana aiuta a intendere il mondo corneliano). Ad Augusto

che resta da fare fra tanti inaspettati nemici? Bisognerebbe uccidesse tutti, facesse ancora versare sangue e sangue; e ciò non è più possibile per un uomo che ha tanto scavato nel suo profondo e che in principio della tragedia pensava di abdicare al trono (il Corneille ha preso sul serio il famoso racconto dello storico Dione Cassio circa questo desiderio germogliato nell'animo dell'imperatore contro l'amor proprio e per il bene di Roma). E alla fine, dopo che l'intelletto ha presentato chiaramente l'oggetto, cioè il bene, alla volontà, la quale rimane tuttavia libera di determinarsi o no, la decisione è presa: *si compie l'atto unico che la volontà libera indicava*. Questo è propriamente il tradizionale libero arbitrio, sul quale i più forti cattolici del secolo corneliano, i Gesuiti, insistevano con un entusiasmo pari alla dottrina. Augusto è divenuto sicuro di sé, padrone di sé, e questo è l'essenziale (*je suis maître de moi comme de l'univers*). Non semplice imperatore, ma l'uomo che l'esperienza dei falsi beni, la coscienza dei propri delitti, il sentimento della inutilità di ogni ambizione hanno condotto a conoscere il vero bene. Per via della congiura, per la quale scopre l'odio che egli ha seminato in tutti, beve fino in fondo il calice amaro, esclamando verso l'alto: *En est-ce assez, ô Ciel!* E con uno sforzo di suprema bellezza spirituale, in cui si sente che sull'umano è sceso qualcosa di divino, segue l'atto morale: *Soyons amis, Cinna, c'est moi qui t'en convie*.

A chiarire ancor meglio la ragione per cui Augusto respinge il *conseil salutaire* di Livia, ci soccorre un pensiero manzoniano: "una morale che vuol limitarsi a prescrivere e a raccomandare le azioni che si accordino con l'utile temporale di chi le fa, non solo non soddisfa, ma offende un'altra tendenza di tutti gli uomini, i quali non vogliono rinunciare alla stima di ciò che è bello senza essere utile temporalmente; anzi è bello appunto per questo „. Augusto dunque opera liberamente e senza utile proprio. La sua morale è completa? Questo non interessa, perchè come creatura dell'arte egli è coerente e compiuto; ma per l'ideale del poeta la questione si può e si deve fare, se si vuole comprendere il resto dell'opera sua, e non distaccare da essa, cioè dal mondo politico corneliano, il *Cinna*.

Per il Corneille, come per il Manzoni chiamato in causa, cristiani e cattolici tutt'e due, perchè "una morale sia completa non basta che

spieghi come alcuni possono aver fatto ciò che essa medesima è costretta a lodare; bisogna che dia ragioni e motivi generali per farlo „. E questa sarebbe la morale religiosa e teologica. Augusto, imperatore pagano, non può praticare e rappresentare una tale morale; egli delibera, decide e compie quel che la morale è costretta a lodare (nel caso speciale l'amore alla "comunità „, l'elevazione di sè nell'*urbs*, la virtù, il sacrificio, analogamente a un altro romano, Severo, nel *Polyeucte*), ma non ci può dare le ragioni e i motivi generali, nel senso cristiano, del suo atto volontario. Quel che manca ad Augusto, sebbene nei supremi momenti sentiamo che si rivolge al Cielo, e non per semplice esclamazione, è la grazia, senza la quale, secondo la dottrina della Chiesa, niente può fare l'uomo, s'intende di bene soprannaturale e valevole per la vita eterna. Chi impersona e rappresenta in questo senso il libero arbitrio in collaborazione con la grazia è un altro personaggio corneliano, allorquando un mondo più vasto si apre davanti all'uomo fattosi cristiano.

Il Croce ha dato accenni e schiarimenti in cui sono adombrati i legami storici dell'ideale corneliano: esso (dice) è da cercare " per una parte nella teoria e nella pratica del Rinascimento attinente alla politica e all'ufficio del sovrano o del principe; e, per l'altra, nell'etica dello stoicismo, che ebbe grande uso nella seconda metà del Cinquecento, e non meno che altrove in Francia „. Quanto al resto, pur avendo additato nel Rinascimento e nel post-rinascimento, " e finanche nelle Scuole dei Gesuiti „, la radice della predilezione del Corneille per la storia, il Croce traccia un suo quadro con un criterio non ignoto agli stessi De Lollis, Lanson e ad altri letterati, i quali in generale non hanno dato l'importanza che spetta alle ardenti lotte religiose e alle polemiche molino giansenistiche nello sviluppo della cultura e dei movimenti d'idee della Francia.

Piuttosto che pensare a un quadro generico, in cui si affollino insieme figure varie del secolo, è necessario porre l'obbiettivo a fuoco, se si vuole ritrarre con la maggior precisione possibile l'ideale che ha ispirato il grande poeta.

Questo scrivevamo nel 1932 nel vol. *Polyeucte, Tragédie chrétienne, commentata nel testo e nelle varianti, con un saggio sull'ideale e l'arte di*

Corneille, che ha avuto favorevole accoglienza in Italia e all'estero nelle scuole e da parte degli studiosi. Solo il Croce ha voluto sollevare nella *Critica* (1932) discordanti riserve e sue particolari preoccupazioni, crediamo, critiche e di pensiero, accresciute dal fatto che egli forse si è soffermato solamente alla parte introduttiva dell'interpretazione della spiritualità corneliana, come se noi ci fossimo limitati a tale unico esame. Mentre nella nostra Introduzione abbiamo avuto cura di ricercare e interpretare questa spiritualità, come si doveva, nel suo clima, cioè nel mondo religioso del sec. XVII e del poeta stesso, e parimenti la abbiamo apprezzata, sentita e goduta in sede critica, nel commento estetico aggiunto, in quanto quella spiritualità si fa poesia, ed è alta poesia, pur se la tragedia corneliana sia d'ispirazione teologica o, meglio, si muova entro un contrasto e dibattito intorno alla grazia.

La nostra interpretazione ha avuto, poco dopo pubblicata, la ventura d'incontrarsi, per coincidenze forse non dipendenti dal nostro volume, con due altri studi di egregi critici stranieri del Corneille (J. Calvet e Kosta Loukovitch), e recentemente è stata sviluppata da un nostro fine scolaro (Dr. Renato Arienta) sulle orme del cammino da noi segnato e con sue idee personali discusse a lungo insieme ed espresse da lui liberamente, per ora in succinto, nello scritto che è apparso sulla rivista *Aevum* (1938) e che ci sembra degno di considerazione, in quanto può servire a chiarire la posizione critica nostra e degli stranieri anzidetti e a suscitare ulteriori seri studi, siccome ci auguriamo di buon animo.

In seguito, nell'introduzione del citato vol. *Pagine scelte e ordinate di Saint François de Sales*, abbiamo scritto che, per meglio comprendere e penetrare il teatro e la letteratura del sec. XVII francese, bisogna tenere il debito conto della spiritualità del secolo stesso. Noi non diciamo che ciò sia tutta la critica, ma indubbiamente è di doverosa e indispensabile spettanza della critica.

Il Croce ha visto e fissato la corneliana volontà *deliberante*, e questo (lo ripetiamo qui volentieri) è un attributo pur rivelatore e felicemente intuito. Purtroppo il critico non ha distinto nella deliberazione corneliana il momento propriamente decisivo dal momento riflessivo. Secondo noi, la deliberazione consiste nel trovare i rapporti

dell'azione col fine cui è diretta; ed è proprio questo momento che è espresso di preferenza dalla poesia del Corneille. Tant'è vero che il Croce stesso parla poi di "solenni professioni di fede", che, in quanto tali, non riguardano l'azione, ma il principio dell'azione.

Appunto questo momento della deliberazione, naturalmente pure per noi, come avevamo detto nel nostro volume sul *Polyeucte*, non ha nessuna affinità col metodo cartesiano consistente nel dissipare le passioni col conoscerle e giudicarle, però si ricollega, secondo la nostra visione e dimostrazione storica e spirituale, al famoso principio di Sant'Ignazio di Loyola nel primo capitolo degli *Ejercicios espirituales* e alla corrente gesuitica, intravista di passata dal Lanson, dal De Lollis e anche dal Croce, ma poi lasciata cadere. Parliamo in particolare della dottrina di eroicità e di consapevolezza, quale venne teorizzata e divulgata dalla Chiesa, segnatamente durante la Controriforma, che fu, checchè si dica, ricca di santi e riformatori e educatori di anime. Pertanto noi, per dare precisione e consistenza alla visione critica, abbiamo con le nostre ricerche e documentazioni visto e spiegato la deliberazione corneliana, la quale ha anche relazione col metodo positivo, "per mezzo del quale la meditazione d'un Saint François de Sales mira a suscitare l'azione. Onde a noi, precisando l'interpretazione formulata dal Croce e riconoscendo in essa un progresso critico, è parso bene non uscire dalla presenza della spiritualità del Corneille e di quella del suo tempo.

Con questo laborioso e meditato metodo di ricerca e di critica, abbiamo potuto cogliere e costituire l'esatta luce spirituale dell'ideale e della poesia dello scrittore. Quanto più è profonda e vissuta la spiritualità del poeta e quanto più risuona l'affermazione della volontà corneliana, libera e consapevole, tanto più alta risplende la poesia. La poesia si fa lirica, che è il sommo grado dell'espressione, a cui il Corneille conduce la più alta creatura della sua fantasia, allorchè Poliuto infine prega e canta nella prigione, sublimemente perseverando nella sua deliberazione volontaria di neofito cristiano fino al martirio.

Per questo, senza possibilità di fraintendimenti critici, abbiamo detto, insistendovi specialmente nel nostro commento al v. 658 del *Polyeucte plus elle est volontaire et plus elle mérite*: "squilla qui l'affermazione

della volontà corneliana „, e abbiamo più volte espressamente dimostrato che la volontà libera e consapevole è sentita nella tragedia del martire cristiano come *passione*, si fa passione, anch'essa *cosciente e riflessa*. Così è che l'ideale del Corneille ci risultava, e ci risulta con pura obiettività critica, latino e cattolico di orientazione molinista. Per codesta *passione* in cui trova la sua specificazione l'ideale corneliano, la riflessione diviene insieme deliberazione e preghiera, come indica fra altri contemporanei il grande santo della Controriforma francese, François de Sales; onde nasce e fiorisce, nell'alta fantasia del Corneille, la poesia.

Nella citata nostra introduzione alle *Pagine scelte e ordinate di Saint François de Sales* ci siamo appunto soffermati a cogliere e ad approfondire la spiritualità salesiana, che segna nel campo anche letterario un punto di partenza, ed è quasi la chiave per penetrare la storia della letteratura del sec. XVII. E notavamo altresì che da quella spiritualità si dispiega a grandi linee “il realismo cristiano „, il quale influirà sul classicismo francese, sarà alle origini appunto del Romanticismo latino e cattolico, e troverà poi, siccome s'è impegnato di dimostrare prossimamente il nostro Dr. Arienta in un lavoro di largo respiro, una sua alta espressione nell'opera manzoniana.

Intanto particolarmente interessanti ci sembrano le osservazioni fatte dall'Arienta al Loukovitch, a proposito della “*évolution de la tragédie religieuse classique en France* „. Mentre - egli scrive - i vari commentatori della *Poetica* nel Seicento tentavano di uniformare le regole aristoteliche allo spirito cattolico, “il realismo cristiano „, che è una forma in cui si riassumerebbe lo spirito della Controriforma francese, apriva al Corneille le vie di una poesia cristiana della realtà. Onde, se il rifiorire della spiritualità cattolica con la Controriforma risuscitava l'interesse per il teatro di argomento religioso, questo veniva a sfociare nella tragedia psicologica recante in sè elementi spirituali, quali vedremo continuarsi nella poesia moderna. Tale teatro, sia d'argomento religioso o no, ma in ogni caso di intimo e rivissuto spirito religioso, che più importa, raggiungeva il suo massimo fulgore con *Polyeucte*, con *Athalie*, con *Esther*. Ed è così che il *Cinna* del Corneille non appare una tragedia meno religiosa del *Polyeucte*; ed egualmente ha un fondo spirituale la *Phèdre* del Racine quanto l'*Athalie*.

Già avevamo parlato nel nostro *Polyeucte* di una cristianizzazione, seppure anacronistica per il tempo però cornelianamente coerente, del protagonista del *Cinna*, Augusto, con la sua tremenda solitudine e intima battaglia per giungere alla suprema *deliberazione* del perdono verso Cinna, attraverso l'esperienza morale dei falsi beni, la coscienza dei propri delitti, il sentimento della inutilità di ogni ambizione: tutte cose che conducono l'imperatore romano a conoscere il vero bene. Parimenti la *Phèdre* raciniana ha due protagonisti, Fedra e Dio, come ha scritto il Mauriac e come avevamo detto noi, in un vecchio corso universitario sul Racine.

Prosegue precisamente il nostro giovane Dr. Arienta: — Insomma, nell'assunzione della tragedia "religiosa", da parte della tragedia classica, non bisogna vedere, come vuole il Loukovitch, un "compromesso fra la ragione e la fede", fra l'arte e la devozione, bensì lo spostarsi del carattere religioso dalla materia allo spirito della tragedia, per cui anche l'elemento biblico e agiografico può essere portato sui pubblici teatri, cioè può venire artisticamente concretato, senza pericolo di profanazione alcuna. E se la tragedia religiosa scompare alla fine del secolo XVII, fortunatamente non è "par l'effet d'une sorte d'entente tacite entre l'Église, respectueuse de la raison, et la raison respectueuse de la foi.... parce que, d'un commun accord, l'Église et la raison française estiment que la place de la religion est à l'Église, non au théâtre"; ma perchè anch'essa (la tragedia *religiosa*) si è ormai identificata con la tragedia classica.

La tragedia religiosa scompare veramente con la crisi settecentesca, che è crisi spirituale e insieme poetica. Quando risorgerà col Romanticismo, sarà sotto la specie del romanzo psicologico e realista, che è il genere cristiano per eccellenza e trova le sue origini ideali nelle parabole evangeliche (pensate all' "avventura", interiore del *Prodigo*) e nelle *Confessioni* di S. Agostino: *Et inspexi caetera infra Te, et vidi nec omnino non esse. Esse quidem, quoniam a Te sunt; non esse autem quoniam id quod es non sunt* (*Conf.* VII, II). Il modello di questa nuova tragedia non saranno *Les martyrs*, che si rifanno piuttosto alla tragedia di argomento "religioso", ma i *Promessi Sposi* del nostro Manzoni.

Dopo quanto abbiamo detto e ripetuto giova riaffermare che la nostra interpretazione critica intorno all'opera del Corneille, e special-

mente sul grande quadrilatero drammatico dal *Cid* al *Polyeucte*, rimane dopo dieci anni presso che immutata.

Noi abbiamo sostenuto e sosteniamo che la volontà, quale è intesa e rappresentata dal *Cid* in poi (1636), si ha da ricercare tenendo presenti le dottrine fondate sulla spiritualità religiosa del tempo, chè, come un buon conoscitore dell'opera corneliana afferma, nel nostro grande "poète chrétien du dix-septième siècle, tout ce qui en France lisait et pensait à la chrétienne trouva le plein aliment...". E parliamo pure di materia poetica, tanto lo scrittore stesso definisce con cura la materia propria a fornire delle tragedie e degna di essere elaborata secondo le regole dell'arte. Scrive appunto il Lanson che qui soccorre al nostro discorso: "Une autre différence capitale qui donne à Corneille un grand avantage sur les théoriciens de son temps, c'est que ceux-ci ne s'occupent guère que du formel et négligent la matière tragique". Quanto a questa, il nostro Poeta, sotto la guida di Aristotile, stabilisce quattro categorie di casi tragici:

1. - *A connaît B (son ami ou parent) et le tue*: ainsi Médée tue sciemment ses enfants;

2. - *A tue B, sans le connaître, puis le reconnaît*: ainsi Oedipe a tué Laïus sans le connaître, et apprend ensuite qu'il est parricide;

3. - *A veut tuer B, sans le connaître, mais le reconnaît*: ainsi Iphigénie, en Tauride, va immoler Oreste, quand leur reconnaissance le sauve;

4. - *A connaît B, veut le tuer, et ne tue pas*.

Di questi quattro casi Aristotile rigetta il 4° e disprezza il 1°; approva il 2° e sopra tutti il 3°: ciò non perchè egli, come pensa il Lanson, "ramène tout au pathétique", ma evidentemente perchè il dramma antico si fondava sopra la concezione del *fato*. All'opposto il Corneille preferisce i casi 1° e il 4°, dove condizione indispensabile è che un personaggio conosca l'altro; poi sta ad esso decidere se uccidere o no, se agire in un senso o in un altro con tutta sua responsabilità. L'anima del Poeta francese è materiata di credenze e principî di una società diversa da quella pagana antica; in quest'anima è passata e penetrata la dottrina d'una religione che ammette il libero arbi-

trio come l'aria che si respira per l'uomo dotato d'intelligenza e di volontà.

In quello che la critica ha chiamato *quadrilatero corneliano* per l'unità ascensionale d'ispirazione, l'*Horace* rappresenta ed esprime benissimo il 1° caso, cioè Orazio conosce la sorella, e, poichè ella piange sulla morte del fidanzato Curiazio, la uccide: movente la patria. Lo stesso può dirsi di Poliuto, che conosce e vede la moglie Paolina piangente, e la allontana quasi fosse morta per lui: qui movente non è l'amor di patria, ma l'amor di Dio. Il *Cid* e il *Cinna* appartengono al 4° caso. Ximena conosce il fidanzato Rodrigo, anzi lo ama, vuole ucciderlo o meglio farlo uccidere perchè così le impone il pensiero della morte del proprio padre, e non lo fa o meglio desidera in cuor suo che quegli non sia ucciso. Veramente per la prima parte il *Cid* apparterebbe al 1° caso. Rodrigo conosce il padre della fidanzata e nonostante lo uccide: movente il punto d'onore. Ma il dramma non consiste in questo, sibbene nel volere e non volere di Ximena che il *Cid* sia ucciso, quindi la tragedia entra nel 4° caso: movente l'amore, cioè, in questo caso, i diritti del cuore. Quanto ai due personaggi principali messi di fronte nell'altra tragedia, Cinna conosce Augusto, vuole ucciderlo per far piacere alla fidanzata Emilia, e non l'uccide; Augusto a sua volta, conosciuta la congiura, vorrebbe vendicarsi con la morte dei colpevoli, ma non lo fa: nel primo personaggio, il rimorso di uccidere il benefattore combatte coll'amore che egli spera in compenso dalla fidanzata; nel secondo, il duello è più intimo e profondo, e quindi corneliano. Il sentimento della vendetta contrasta per motivi psicologici e spirituali con quello del perdono, nel cuore dell'imperatore (la tragedia porta come sottotitolo *La clémence d'Auguste*): un contrasto che mette in azione la libertà interiore.

I moventi ci sono sempre. Essi agitano i personaggi e si fanno più fortemente sentire in quelli principali: dai diversi motivi contrastanti scaturisce il dramma. Moventi sono la patria, l'onore e la dignità sociale, la virtù o una morale superiore, la fede: una scala di valori morali in questo quadrilatero corneliano, i quali trionfano sotto l'azione della volontà libera e consapevole. E certamente il 1° e il 4° caso tragico sono attissimi a far agire la libertà interiore, mentre il 2° e il 3° sono soggetti alla dura e invincibile legge del fato pagano,

Un motivo non sarebbe materia propria a codesta libertà, l'amore in quanto passione, e forse per ciò, se mi appongo al vero, il *Cid* è apparso ai critici, specialmente ai quattro menzionati in principio, come una tappa iniziale nell'opera corneliana. Non pertanto la tragedia non è meno piaciuta al pubblico, anzi è stata preferita, in progresso di tempo, siccome risulta da uno studio dello Joamides. (1)

L'amore del *Cid*, coi suoi erramenti e i suoi contrasti, nonchè coi suoi diritti, sale al primo piano, e, se di guarda, come è sempre legittimo, specialmente per il teatro classico, al *dénoûment*, questo è diverso dagli scioglimenti di altre tragedie corneliane. Ximena alfine è costretta a manifestare il suo amore e a perdonare Rodrigo pubblicamente, e questi parte per nuove imprese militari. La fine è ottimistica e consolante (ciò è corneliano), ma il matrimonio, che sarebbe la pacificazione perfetta, è rimandato; per vincere definitivamente il *point d'honneur* della fidanzata, il re consiglia al giovane di attendere ancora il risultato di varie circostanze: *Laisse faire le temps, ta vaillance et ton roi*. Sia perchè fa difetto una precisa nota spirituale capace di muovere a fondo la libertà interiore, sia per ragioni tecniche, l'azione non può avere uno scioglimento deciso. Emerge, quasi come nei drammi romantici, l'intensa pittura della passione, e questa provoca la tensione del nostro spirito, per cui il *Cid* piace alle anime moderne. La rappresentazione della sensibilità del cuore prevale sul dramma della volontà.

Un momento si scorra il *Journal des Savants* (sett. 1763, pag. 610) e si legga: "Nous n'osons ni ne voulons dire que le *Cid* et *Polyeucte* soient supérieurs aux autres pièces de Corneille. Cette décision serait téméraire et peut-être injuste: mais il nous semble que ces deux pièces, les seules peut-être où Corneille ait peint l'amour de ses vraies couleurs, sont celles qui plaisent le plus à la multitude „.

Il *Cid* messo insieme col *Polyeucte*? Suol dirsi che l'amore-passione entri di straforo nel mondo corneliano: quello che comunemente è stato visto nello scrittore è il dovere che supera e vince tutto e, in primo luogo, le passioni. Questa concezione delle passioni ha fatto sì che nella storia della critica francese il Corneille sia stato messo in contrasto col Racine. Per noi, che abbiamo avvicinato il Nostro a

(1) *La Comédie Française de 1780 à 1900*, Paris, 1901.

François de Sales, nella medesima concezione delle passioni, per cui queste esistono e si sentono, senza però che vi consentiamo, il Corneille non è lontano dal Racine, nel senso che quegli non nega le passioni. Nella critica comune quasi tutti tendono a ridurre ed affievolire il potere dell'amore-passione nell'opera del Corneille: il pubblico invece, applaudendo, ha dimostrato di avere compreso che codesto amore è al primo piano.

Per questo discorso forse sarebbe bene approfondire anzitutto nel campo ideale e teorico, secondo pensava di fare l'Arienta (1), "come il metodo salesiano corrisponda perfettamente all'azione degli eroi corneliani, come anche per il Corneille il principio della condotta sia uno impulso piuttosto che un motivo, e la fiducia molinistica nella volontà si trasformi in *volontarismo*: così che la deliberazione è anche preghiera, quella che sarà la preghiera *ragionata* caratteristica di tutto il sec. XVII, ed è la poesia del Corneille come del Racine e infine del Manzoni „. L'immensa fortuna dell'opera di San Francesco di Sales "fa da necessaria introduzione al Pascal, come gli eroi corneliani sono i padri di quei figli malati che appariranno sul teatro del Racine „. Quindi nella realtà e nella pratica del teatro, quanto all'argomento delle passioni, si vedrebbe bene che "al Corneille non interessa, come al Racine, cogliere la passione nei rapporti col suo oggetto (quando viene urtata e ferita da questo), ma, qualunque sia il suo oggetto, nei rapporti con l'agire; gli è lo spontaneo fiorire dell'amore, l'armonia di tale necessità che il Corneille intende esaltare „.

Prendiamo i due mondi non separati, ma distinti, del Corneille e del Racine; si distinguono dalla maniera di trattare e di rappresentare le passioni. Nell'*Andromaque* del Racine Ermione ama Pirro: quest'amore ha tutta una movenza d'ingenuità propria della giovinezza, su cui viene a gravare un fondo passionale di *amor proprio* (una delle passioni invincibili, nella quale affonda la lama del suo sottile pensiero il giansenista Nicole, come tutti gli scrittori del secolo, pur per vie diverse, dallo stesso San Francesco di Sales al Rochefoucauld.). Pirro è un figlio di re, un cavaliere simpatico e galante, un fidanzato amato e ideale sotto

(1) Vedi la sua recensione a Kosta Loukovitch, in "Aevum", ottobre-novembre 1938.

tutti gli aspetti. Ma egli s'innamora di una nemica, di una vedova e, perchè non dirlo? di una non più giovane. Qui incominciano i diritti imprescrittibili e tremendi della passione; e la passione si volge in passionalità. La passione di Ermione è colta nei rapporti del suo oggetto, quando viene urtata e ferita da questo. Ed Ermione ama Pirro anche morto, soprattutto dopo che essa stessa l'ha fatto uccidere, dopo che gliel' hanno ucciso.

Trasferiamoci nel *Cid* del Corneille: qui la passione non giunge alla passionalità che rende ciechi e schiavi. Nell'*Andromaque* del Racine si è visto che la passionale Ermione uccide e si uccide; come un'eroina raciniana, morto l'oggetto della passione, ella non gli può più sopravvivere, non ha, alla fine, ragione di vivere. La diversità di questa tragedia da quella corneliana sta appunto nello scioglimento del dramma, che è il punto estremo in cui ogni scrittore scopre la sua spiritualità. E d'altra parte lo scioglimento del *Cid* non è ancora del tutto simile a quello delle altre tragedie dello stesso Corneille: manca una precisa nota spirituale capace di muovere la interna libertà consapevole, onde la *pièce* non ha uno scioglimento netto e definitivo. Ximena non s'impegna a fondo nella lotta contro le passioni, come fanno tutti i personaggi corneliani. Pure la sua passione è sempre colta non nei rapporti col suo oggetto, ma nei rapporti con l'agire ed è un fiorire dell'azione dell'amore.

Per tale via si giunge nel teatro corneliano a questo: Dio è prima nell'amore che nell'oggetto; prima nello sguardo che nella cosa vista; e tutti gli eroi corneliani sono altrettanti Poliuto, anche se sono dei mostri come Rodogune. E così si arriva a Poliuto dal *Cid*, che è l'avvio al pieno mondo corneliano. Su un fondo dottrinario cattolico, sia molinista, sia salesiano, il mondo sentimentale e poetico dell'amore nel *Polyeucte* si coglie fin dal primo momento, all'inizio della tragedia. Veniamo informati che Paolina si è sposata *par devoir*, non *par inclination*. I due termini corneliani *devoir* et *inclination* sembrano persone: Severo, ideale ed idolo del sentimento, e Poliuto del dovere. Siamo in ogni caso nel dominio della passione, non del calcolo (nella ragione può esservi il calcolo, nella volontà è quasi sempre escluso, come è esclusa ogni forma di cieca passionalità). Siamo nel campo della passione e non della passionalità: Paolina, come Ximena e forse più e meglio,

nel profondo sente, conosce e sa i travagli dell'amore, tanto da esser giudicata da alcuni critici, una *preziosa*. E sembrano preziosi sia il Cid, sia Severo, e persino Poliuto. La galanteria, del resto, appare come una categoria dello spirito, discende dal sentimento interiore, è sempre vigilata dalla volontà, e può rendere capaci di nobili azioni. Severo, quando si accorge che Paolina è sposata, l'ammira e piange, non perchè ella non l'ami più, ma perchè non può e non deve più amarlo. Siamo in un regno di alto sentimento e di alta cavalleria, in quel secolo di cavalieri e di santi. È sempre l'amore che mette in azione il cuore di tanta gente.

La preziosità come forma dello spirito era necessaria alla Francia del secolo XVII; la galanteria non è disdicevole al mondo cattolico, ed entra in quello spirituale e poetico del Corneille. I versi 435 - 436 dell'infelice innamorato Severo nel *Polyeucte*:

Et ce n'est pas un mal que je veuille guérir;
Je ne veux que la voir, soupirer, et mourir,

dimostrano che non è ad agire una passione amorosa per sè stessa, cieca e invincibile, ma un'alta passione consapevole, un ideale d'amore. Non dobbiamo negare che nel Corneille vi sia l'amore, solo perchè manca l'amore cieco e volgare. Paolina adolescente si è innamorata di Severo, con sano intuitivo occhio femminile, non offuscato da ciò che c'è di torbido e tremendo nella passione; ella ha un'anima consapevole e libera, non è una finestra spalancata a tutti i venti. Il suo cuore non è chiuso al dovere. La sua gloria è il suo amore appunto libero e consapevole, responsabile e capace delle più alte dedizioni, dell'eroismo e anche del martirio: un amore che si continua oltre là vita.

La donna del Corneille dunque non perde mai la sua femminilità, anzi di essa è cosciente nel pieno della passione: "je suis femme (je suis toujours femme), et je *sais* ma faiblesse", grida Paolina quando il padre vuole avviare lei sposata e ormai innamorata del marito verso l'antico fidanzato Severo. Quale sia la concezione amorosa del Corneille si deduce dal dialogo fra Paolina e Severo, e possiamo comprendere e sentire come il "dovere" diventi "passione". Appunto per questo, che è il risultato dell'opera della volontà libera e cosciente, i personaggi corneliani sono drammatici, e splende l'arte del poeta.

Questa è la nostra passata e presente interpretazione critica così dell'ideale come dell'arte del Corneille, quali più pienamente, cioè più cornelianamente, sono espressi nella bellezza drammatica del famoso quadrilatero, dal *Cid* al *Polyeucte*.

Dopo di noi, ancora due studiosi si sono occupati del Corneille: il tedesco Wartburg (1) e il francese Rousseaux (2), il che conferma quanto diciamo in principio, cioè il risorto amore e interesse critico per l'opera del grande Poeta anche e soprattutto ai nostri tempi. Senza voler per ora ricercarne le ragioni - tanto viviamo tuttora dentro a questo clima letterario e spirituale favorevole al Corneille - per noi ha, in sede critica, innegabilmente una particolare importanza lo studio della fortuna, nel tempo e nello spazio, di uno scrittore. E di ciò abbiamo dato un esempio significativo in un saggio su *Orazio e il Medio Evo* (3), a proposito del quale Gino Funaioli (4) scrive: "Ha mille ragioni il Sorrento: voler trattare della fortuna di un poeta attraverso i tempi senza tener conto della favilla che c'è in lui e che da lui si è trasmessa alle generazioni umane, o insomma della sua anima poetica, di ciò che essa poteva dire via via alle correnti spirituali dei secoli diversi, è fare opera senza contenuto ideale, e quindi morta. E troppo e da troppi si è proceduto così nel periodo del cosiddetto metodo storico, quando l'attenta e severa indagine scientifica si appagava di sé stessa e in sé si rinchiudeva. In realtà, il grande poeta vive dopo scomparso dalla terra una seconda più lunga vita, la quale è un perpetuo rinnovellarsi del suo essere al calore del sentimento e delle concezioni delle sempre rifiorienti età e culture umane „.

(1) W. WARTBURG, *Aufstieg und Niedergang eines tragischen Dichters* (Corneille), in "Quaderni di Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte", XII, 2.

(2) ANDRÉ ROUSSEAU, *Corneille et Racine*, Editions de la Librairie de l'Université, Fribourg, 1941, vol. diviso in due parti: "Corneille ou le mensonge héroïque" - "Les vérités de Jean Racine", (i titoli stessi dicono e indicano l'interpretazione spirituale e critica dello studioso francese).

(3) LUIGI SORRENTO, *Orazio e il Medio Evo*. Conferenze oraziane in commemorazione del bimillenario oraziano. Milano, "Vita e Pensiero", 1936, pp. 43.

(4) GINO FUNAIOLI, *Tra i libri*, in "Roma", rivista di studi e di vita romana, anno XVIII, maggio 1940, 5, p. 160

CORNEILLE E LA CRITICA FRANCESE

nel suo secolo (XVII)

Georges De Scudéry (1601 - 1667)

Dopo quanto si è detto, veniamo alla promessa rassegna delle varie manifestazioni e documentazioni critiche, che valgano a illustrare la fortuna del Corneille nel suo e nei secoli seguenti, per la qual rassegna seguiamo in gran parte i brani in francese, diremo antologici, raccolti dal Le Brun (1).

Dalle *Observations sur le Cid* di Georges Scudéry:

“ Il est de certaines pièces comme de certains animaux qui sont en la nature, qui de loin semblent des étoiles, et qui de près ne sont que des vermisseeux. Tout ce qui brille n'est pas toujours précieux; on voit des beautés d'illusion comme des beautés effectives, et souvent l'apparence du bien se fait prendre pour le bien même. Aussi ne m'étonnai-je pas beaucoup que le peuple, qui porte le jugement dans les yeux, se laisse tromper par celui de tous les sens le plus facile à décevoir: mais que cette vapeur grossière, qui se forme dans le parterre, ait pu s'élever jusqu'aux galeries, et qu'un fantôme ait abusé le savoir comme l'ignorance, et la cour aussi bien que le bourgeois, j'avoue que ce prodige m'étonne, et que ce n'est qu'en ce bizarre événement que je trouve *le Cid* merveilleux.... „

“ Je prétends donc prouver contre cette pièce du *Cid*:

Que le sujet n'en vaut rien du tout,

Qu'il choque les principales règles du Poème dramatique,

Qu'il manque de jugement en sa conduite,

(1) ROGER LE BRUN, *Corneille devant trois siècles*, Paris, Sansot, 1906.

*Qu'il a beaucoup de méchants vers,
Que presque tout ce qu'il a de beautés sont dérobées,
Et qu'ainsi l'estime qu'on en fait est injuste...*

“ La Tragédie, composée selon les règles de l'Art, ne doit avoir qu'une action principale, à laquelle tendent et viennent aboutir toutes les autres, ainsi que les lignes se vont rendre, de la circonférence d'un cercle à son Centre : Et l'argument en devant être tiré de l'Histoire ou des fables connues (selon les préceptes qu'on nous a laissés), on n'a pas dessein de surprendre le Spectateur puisqu'il sait déjà ce qu'on doit représenter. Mais il n'en va pas ainsi de la tragi-comédie, car bien qu'elle n'ait presque pas été connue de l'Antiquité, néanmoins puisqu'elle est comme un composé de la Tragédie, et de la Comédie, et qu'à cause de sa fin, elle semble, même, pencher plus vers la dernière, il faut que le premier acte, dans cette espèce de Poème, embrouille une intrigue, qui tienne toujours l'esprit en suspens et qui ne se démêle qu'à la fin de tout l'ouvrage. Ce noeud Gordien n'a pas besoin d'avoir un Alexandre dans *le Cid* pour le dénouer : le père de Chimène y meurt presque dès le commencement ; dans toute la Pièce, elle ni Rodrigue ne poussent et ne peuvent pousser qu'un seul mouvement ; on n'y voit aucune diversité, aucune intrigue, aucun noeud. Et le moins clairvoyant des spectateurs devine, ou plutôt voit, la fin de cette aventure aussitôt qu'elle est commencée.....”

“ J'espère le faire avouer à tous ceux qui voudront se souvenir après moi, qu'entre toutes les règles dont je parle, celle qui, sans doute, est la plus importante, et comme la fondamentale de tout l'ouvrage, est celle de la vraisemblance.....”

“ Ces Grands Maîtres anciens qui m'ont appris ce que je montre ici, à ceux qui l'ignorent, nous ont toujours enseigné que le Poète et l'Historien ne doivent pas suivre la même route ; et qu'il vaut mieux que le premier traite un sujet vraisemblable qui ne soit pas vrai, qu'un vrai qui ne soit pas vraisemblable.... J'ajoute.... qu'il est vrai que Chimène épousa le Cid, mais qu'il n'est point vraisemblable qu'une fille d'honneur épousa le meurtrier de son Père...”

“ Toutes ces belles actions que fit le Cid en plusieurs années sont tellement assemblées par force en cette pièce, pour la mettre dans les vingt-quatre heures, que les personnages y semblent des Dieux de machine qui tombent de Ciel en terre „.

“ La vertu semble bannie de ce Poème; il est une instruction au mal, un aiguillon pour nous y pousser et par ces fautes remarquables et dangereuses, directement opposé aux principales règles dramatiques „.

“ Disons encore que le Théâtre en est si mal entendu, qu'un même lieu représentant l'appartement du Roi, celui de l'Infante, la maison de Chimène et la rue, presque sans changement de face, le spectateur ne sait le plus souvent où sont les acteurs. Maintenant, pour la versification, j'ajoute quelle est la meilleure de cet Auteur; mais elle n'est point assez parfaite, pour avoir dit lui-même qu'il quitte la terre, que son vol le cache dans les cieux; qu'il y rit du désespoir de ceux qui l'envient; et qu'il n'a point de Rivaux qui ne soient fort honorés quand il daigne les traiter d'égaux.....”

Il primo critico dell'opera corneliana, di cui il Le Brun riporta i precedenti passi, è Georges Scudéry. Come si sa, l'apparizione e il successo del *Cid* diedero il segnale a una levata di scudi contro il grande scrittore. Lo Scudéry prima del 1635 all'apparire della *Veuve* aveva proclamato: *Le soleil est levé... Disparaissez, étoiles.*

Ma l'entusiasmo di questo e di altri critici passò presto. Sotto la protezione del grande ministro Richelieu scoppiò la violenta “querelle du Cid „. Il Corneille prestò il fianco, pubblicando una sdegnosa e superba lettera, *Excuse à Ariste*, che urtò lo Scudéry. Si succedettero botte e risposte senza tregua.

Alle *Observations sur le Cid* dello Scudéry risposero con vivacità il Corneille e i suoi amici. Nel giudizio sul *Cid* sentiamo motivi personali del critico, ma ci sono altri motivi generali e disinteressati di un innamorato e seguace degli antichi classici. Si può dire che non è un concetto personale nè banale quello che lo Scudéry esprime a proposito della tragedia d'arte, la quale deve ubbidire alle leggi dell'unità. In quell'epoca prevaleva la poetica aristotelica e si sosteneva che l'antico filosofo avesse proclamato l'unità di tempo, di luogo e d'azione.

Sempre secondo il pensiero di Aristotile, l'argomento della tragedia doveva essere attinto dalla storia o da favole conosciute. Per la poetica classica dunque la tragedia non si appoggia sulla novità, nè si gloria dell'invenzione.

Lo Scudéry, a proposito della tragicommedia cidiana, sostiene che di essa il primo atto debba svolgersi in un intrigo, il quale tenga lo spirito in sospeso. Egli giudica solo secondo le regole. La sua è una critica rettorica, quindi distingue fra tragicommedia e tragedia, considerando la prima come più ricca di intrighi e di novità.

In nome della verosimiglianza e dell'unità il *Cid* è giudicato, anzi è giudicato secondo certe pretese regole classiche allora di moda. E ciò ci scopre, se mai ce ne fosse stato bisogno, che la "pièce", non è tutta *sic et simpliciter* costruita sopra dette regole; c'è qualcosa, direbbesi, di preromantico, ed è in fondo quel che più tardi attirerà e piacerà maggiormente.

Insomma, ubbidendo a ragioni e a impulsi classicistici lo Scudéry ebbe l'idea di appellarsi al giudizio dell'Académie française. "La dotta assemblea mostrò la più viva ripugnanza a erigersi a giudice, e dal canto suo il Corneille rifiutò lungamente di lasciarsi trattare da accusato. Ma l'ordine del grande ministro vinse la resistenza, e il processo sul *Cid* fu istruito. Due commissioni e tre relatori non riuscirono successivamente in tale impresa delicata. Il Richelieu non era mai contento, e non stimava abbastanza complete le critiche rivolte all'opera esecrata. Tuttavia, siccome le ostilità fra il Corneille e i suoi avversari prendevano proporzioni inquietanti, il cardinale finì per dare la sua approvazione al lavoro redatto dallo Chapelain. E i *Sentiments de l'Académie sur le Cid* apparvero all'inizio dell'anno 1638. Si è spesso lodato questo opuscolo, che svela chiaramente il desiderio di soddisfare lo Scudéry e il Richelieu, senza essere per contro troppo ingiusto verso il Corneille „ (1)

Ed ecco qui alcuni passi interessanti dei detti *Sentiments de l'Académie*.

(1) L. LÉVRAULT, *Auteurs français*, Paris, Mellottée, s. d.

CHAPELAIN

De l'Académie Française (1595-1674)

“ Il faut avouer que d'abord nous nous sommes étonnés que l'Observateur, ayant entrepris de convaincre cette pièce d'irrégularité, se soit formé pour cela une méthode différente de celle que tient Aristote quand il enseigne la manière de faire des poèmes épiques et dramatiques. Il nous a semblé qu'au lieu de l'ordre qu'il a tenu pour examiner celui-ci, il eût fait plus régulièrement de considérer, l'un après l'autre, la fable qui comprend l'invention et la disposition du sujet; les mœurs, qui embrassent les habitudes de l'âme et ses diverses passions; les sentiments, auxquels se réduisent les pensées nécessaires à l'expression du sujet, et la diction, qui n'est autre chose que le langage poétique: car nous trouvons que, pour en avoir usé d'autre sorte, ses raisonnements en paraissent moins solides, et que ce qu'il y a de plus fort dans ses objections en est affaibli.

“ Toutefois nous n'aurions point remarqué en ce lieu cette nouvelle méthode, si nous n'eussions appréhendé de l'autoriser en quelque façon par notre silence. Mais, quoi qu'il en soit, qu'il ait failli ou non en l'établissant, nous ne pouvons faillir quand nous la suivons, puisque nous examinons son ouvrage; et, quelque chemin qu'il ait pris, nous ne saurions nous en écarter sans lui donner occasion de se plaindre que nous prenons une autre route afin de le mettre en défaut.

“ Il pose donc premièrement *que le sujet du Cid ne vaut rien*; (1^o preteso difetto, secondo lo Scudéry) mais, à notre avis, il tâche plus de le prouver qu'il ne le prouve en effet lorsqu'il dit: “ que l'on y trouve aucun nœud ni aucune intrigue, et qu'on en devine la fin aussitôt qu'on en a vu le commencement..... ”

“ A ce que nous pouvons juger des sentiments d'Aristote sur la matière du *vraisemblable* (vedi 2^o difetto, secondo lo Scudéry) il n'en reconnaît que de deux genres, le commun et l'extraordinaire..... Hors de ces deux genres, il ne se fait rien qu'on puisse ranger sous le vraisemblable, et s'il arrive quelque événement qui ne soit pas compris sous eux, il s'appelle simplement possible; comme il est possible que celui qui a toujours vécu en homme de bien, commette un crime volontairement.....

“ Sur ce fondement nous disons que le sujet du *Cid* est défectueux en sa plus essentielle partie, pour ce qu’il manque et de l’un et de l’autre vraisemblable, et du commun et de l’extraordinaire. Car ni la *bienséance* des moeurs d’une fille introduite comme vertueuse, n’y est gardée par le poète, lorsqu’elle se résout à épouser celui qui a tué son père, ni la fortune par un accident imprévu, et qui naisse de l’enchaînement des choses vraisemblables, n’en fait point le démêlement. Au contraire la fille consent à ce mariage par la seule violence que lui fait son amour, et le dénouement de l’intrigue n’est fondé que sur l’injustice inopinée de Fernand qui vient ordonner un mariage, que par raison il ne devait pas seulement proposer. Nous avouons bien que la vérité de cette aventure combat en faveur du poète, et le rend plus excusable que si c’était un sujet inventé ; mais nous maintenons que toutes les vérités ne sont pas bonnes pour le théâtre, et qu’il en est de quelques-uns comme de ces crimes énormes dont les juges font brûler le procès avec les criminels. Il y a des vérités monstrueuses, ou qu’il faut supprimer pour le bien de la société, ou que si on ne les peut tenir cachées, il faut se contenter de remarquer comme des choses étranges.

“ C’est principalement en ces rencontres que le poète a droit de préférer le vraisemblable à la vérité, et de travailler plutôt sur un sujet feint et raisonnable, que sur un véritable qui ne soit pas conforme à la raison. Que s’il est obligé de traiter une matière historique de cette nature, c’est alors qu’il la doit réduire aux termes de la bienséance, sans avoir égard à la vérité, et qu’il la doit plutôt changer toute entière, que de lui laisser rien qui soit incompatible avec les règles de son art, lequel se proposant l’idée universelle des choses, les épure des défauts et des irrégularités particulières que l’histoire par la sévérité des ses lois est contrainte d’y souffrir....

“ L’Observateur (cioè lo Scudéry parlando del 3º difetto) après cela passe à l’examen des moeurs attribuées à Chimène, et les condamne en quoi nous sommes entièrement de son côté ; car au moins ne peut-on nier qu’elle ne soit contre la bienséance de son sexe, amante trop sensible, et fille trop dénaturée. Quelque violence que lui pût faire la passion, il est certain qu’elle ne devait point se relâcher dans la vengeance

ce de la mort de son père, et moins encore se résoudre à épouser celui qui l'avait fait mourir. En ceci il faut avouer que les mœurs sont du moins scandaleuses, si en effet elles ne sont dépravées. Ces pernicioeux exemples rendent l'ouvrage notablement défectueux, et s'écartent du but de la poésie, qui veut être utile : ce n'est pas que cette utilité ne se puisse produire par de mauvaises mœurs, il faut qu'à la fin elles soient punies, et non récompensées comme elles le sont en cet ouvrage.... »

“ Il faut confesser (riguardo al 4° difetto, rilevato dallo Scudéry) qu'il y a semé un bon nombre de vers excellents, et qui semblent avec quelque justice demander grâce pour ceux qui ne le sont pas... Ce qu'il y a de mauvais dans l'ouvrage n'as pas laissé même de produire de bons effets, puisqu'il a donné lieu aux observations qui lui ont été faites dessus, et qui sont remplies de beaucoup de savoir et d'élégance. De sorte que l'on peut dire que les défauts ont été utiles, et que sans y penser il a profité aux lieux où il n'a sù plaire. Enfin nous concluons, qu'encore que le sujet du Cid ne soit pas bon, qu'il pêche dans son dénouement, qu'il soit chargé d'épisodes inutiles, que la bienséance y manque en beaucoup de lieux, aussi-bien que la bonne disposition du théâtre, et qu'il y ait beaucoup de vers bas, et de façons de parler impures ; néanmoins la naïveté et la véhémence de ses passions, la force et la délicatesse de plusieurs de ses pensées, et cet agrément inexplicable qui se mêle dans tous ses défauts, lui ont acquis un rang considérable entre les poèmes français de ce genre. Si son auteur ne doit pas toute sa réputation à son mérite, il ne la doit pas toute à son bonheur, et sa nature lui a été assez libérale pour excuser la fortune si elle lui a été prodigue „.

È interessante ascoltare Chapelain, che fu *pars magna* della cultura francese del suo tempo ; in piena Accademia egli aveva autorità di parola e presentò il rapporto, che abbiamo citato sul *Cid*, anche per far piacere al Cardinale Richelieu. In esso segue punto per punto le *Observations* dello Scudéry, detto da lui l'*Observateur*, e le discute. Notevole il suo ragionamento intorno alla verosimiglianza. Lo Scudéry aveva detto che il poeta e lo storico non devono seguire lo stesso cammino e che vale meglio per il primo trattare un argomento verosimile che non sia vero, piuttosto di uno vero che non sia verosimile. In fondo

lo Chapelain è d'accordo con lo Scudéry, se non che ne critica il metodo in quanto diverso da quello seguito da Aristotile. Sul fondamento aristotelico egli ritiene che il soggetto del *Cid* sia difettoso nella sua parte più essenziale, perchè manca della verosimiglianza sia comune sia straordinaria, e che il Poeta, anche se obbligato a trattare una materia storica non verosimile, la debba ridurre, senza nessun riguardo della verità, ai termini della *bienséance*.

Questo termine appare spesso nel mondo classico francese del sec. XVII, in cui aveva un senso molto significativo. *Bienséance* voleva indicare correttezza, misura, buon senso: essa impronta di sè tutta l'arte francese classica ed è figlia della *raison*. Lo Chapelain e tutta la scuola classicistica sostenevano la *bienséance*, chè l'arte, proponendosi l'idea universale delle cose, le purifica dei difetti e delle irregolarità particolari che la storia per le sue leggi è costretta a permettere. I personaggi della letteratura classica francese sono infatti tipici e universali; non è tanto il particolare che interessa quanto il generale (non l'avar, per es., ma l'avarizia). Così la critica dello Chapelain ci conduce a un giudizio penetrante e complessivo sul classicismo francese.

Ancora il critico, se pure il Corneille abbia fatto scelta d'una materia difettosa nel *Cid*, riconosce che questi ha seminato la sua opera di versi eccellenti. E ciò è pur notevole, perchè, in generale, i critici del Corneille ed insieme del Racine hanno abbassato solitamente il primo per l'arte del verso. Questa critica è tra rettorica e impressionistica; ma torna a onore dello Chapelain di aver comunque dato un giudizio favorevole alla poesia del Corneille.

ABBÉ D'AUBIGNAC (1604-1676)

Da Pratique du Théâtre:

...“ Ce qui les a (les pièces de Corneille) si hautement élevées par-dessus les autres de notre temps, n'a pas été l'intrigue, mais le discours; leur beauté ne dépend pas des Actions, dont elles sont bien moins chargées que celles des autres Poètes, mais de la manière d'exprimer les violentes passions qu'il y introduit; jusque-là même qu'on y voit des actions défectueuses si bien environnées d'entretiens ingénieux et puis-

sants, qu'elles n'ont été reconnues que des habiles ; elles ont tant de lumière dans les discours qu'elles éblouissent et plaisent si fort, qu'elles nous ôtent la liberté de juger du reste... „

Da Première dissertation concernant le Poème dramatique :

Sul Cid :

....“ Quand le *Cid* commença de faire éclater le nom de Corneille, une Dame de grande dignité et d'un mérite encore plus grand, m'ordonna de le voir, pour lui en faire savoir mon sentiment; et je lui dis que c'était un Poème également partagé entre le bien et le mal et mêlé partout de fautes et de merveilles; mais que les fautes en étaient partout celles de l'ignorance du temps, et communes à tous ceux qui travaillaient pour la Scène, et que les merveilles en étaient si particulières à Monsieur Corneille, que personne n'en avait encore approché „

Da Seconde dissertation ecc.

Sul Sertorius :

“ Je demeure d'accord, et jamais je ne l'ai dénié, que M. Corneille a mis sur le Théâtre des choses dignes de notre estime, que jusqu'ici les autres Poètes n'ont point égalées. Il a fait éclater quelquefois des sentiments nobles et singuliers, il a quelquefois traité les passions avec beaucoup d'art; il a poussé des vers bien tournés, avec de la force et de la justesse; mais il faut, aussi, confesser qu'il a plusieurs fois péché contre les règles de la vraisemblance la plus sensible, et choqué les esprits les plus communs; il s'est relâché souvent en des sentiments peu raisonnables; il a introduit des passions nouvelles et peu théâtrales, et souffert des vers rudes, chargés d'obscurités et de façons de parler peu françaises; et comme on n'a jamais vu condamner en ses Poèmes ce qu'un homme de bon sens a bien reçu, j'avoue que je n'ai pu jamais applaudir à ses dérèglements; aussi n'ai-je jamais trouvé personne qui n'en soit demeuré d'accord quand je lui en ai dit la raison. En vérité, c'est un aveuglement qui fait tort à ceux même qui le favorisent, quand on veut que les fautes passent pour de bonnes choses à cause qu'il n'y en a pas de mauvaises partout..... „

“ Le plus grand défaut d'un Poème dramatique est lorsqu'il a

trop de sujet et qu'il est chargé d'un trop grand nombre de personnages différemment engagés dans les affaires de la Scènes, et de plusieurs intrigues qui ne sont nécessairement attachées les unes aux autres, ce que les Grecs nomment *Polymythie*.... Or je crois qu'il est bien difficile de trouver un Poème dramatique des Anciens ou des Modernes plus vicieux en cette Polymythie que le *Sertorius* de M. Corneille: car il contient cinq histoires qui peuvent toutes, indépendamment l'une de l'autre, fournir des sujets raisonnables à cinq pièces de Théâtre.....».

L'Abbé d'Aubignac sostiene, nella critica al Corneille, che ciò che ha elevato le *pièces* corneliane al di sopra delle altre del nostro tempo non è l'intrigo, ma il discorso, inteso, secondo noi, come ragionamento psicologico, colloquio interiore; sostiene inoltre che la loro bellezza dipende non tanto dall'azione, quanto dalla maniera di esprimere le violente passioni. A questa interiorità psicologica nel teatro par bene alludere il D'Aubignac, e non è poca cosa, tanto più se si pensi che era un rilievo non comune nella critica classicistica. Non che nel sec. XVII l'interiorità fosse assente, chè anzi siamo all'epoca delle sue alte espressioni nel teatro, e anche nel romanzo con la *Princesse de Clèves*; ma di solito si badava più al fatto e alla vicenda che all'analisi psicologica.

Il D'Aubignac ci assicura che la poesia drammatica del Corneille sta nei discorsi, quei discorsi interiori a cui, secondo noi, aveva abituati la meditazione salesiana. Anche per questo l'essenza del dramma corneliano è cattolica.

Quanto al *Cid*, esso è ancora legato all'intrigo, ma vi è già l'inizio del colloquio interiore in Chimène. Il dramma di questa donna è complicato: è una lotta tra la sensibilità del cuore e la volontà. Non c'è ancora tutta la consapevolezza di Paolina, tuttavia Chimène ha una sua interiorità. Però non libera e consapevole, onde ella non può decidere. Paolina sì. Quella interiorità, che non arriva a risolvere i grandi problemi della vita, è piuttosto romantica che classica, piuttosto protestantica che cattolica.

Il D'Aubignac dice ancora che, per il contenuto, il *Cid* «est un poème également partagé entre le bien et le mal». Osservazione intelligente, e cartesiana. (Già erano quasi tutti cartesiani i critici di allora).

È naturale di certo che nel *Cid* si trovi una mescolanza di bene e di male, dal momento che l'azione dei personaggi non appare derivata da una volontà del tutto libera e cosciente, nè è volta a un fine chiaro e definitivo.

SAINT - EVREMOND (1610 - 1703)

Da *De quelques livres espagnols, italiens et français*:

" Il (Corneille) serait au-dessus de tous les Tragiques de l'Antiquité, s'il n'avait été au-dessous de lui en quelques-unes de ses pièces. Il est si admirable dans les belles qu'il ne se laisse pas souffrir ailleurs médiocre.....

" Ce n'est pas assez à Corneille de nous plaire légèrement; il est obligé de nous toucher. S'il ne ravit nos esprits, ils emploieront leurs lumières à connaître avec dégoût la différence qu'il y a de lui à lui-même. Il est permis à quelques auteurs de nous émouvoir simplement. Ces émotions inspirées sont de petites douceurs assez agréables, quand on ne cherche qu'à s'attendrir. Avec Corneille, nos âmes se préparent à des transports, et si elles ne sont pas enlevées, il les laisse dans un état plus difficile à souffrir que la langueur.....

Da *A un auteur qui me demandait mon sentiment sur une Pièce où l'Heroïne ne faisait que se lamenter*:

" Il est certain que personne n'a mieux entendu la nature que Corneille: mais il a expliqué différemment selon ses temps différents. Etant jeune il en exprimait les mouvements: étant vieux, il nous en découvre les ressorts.....

Da *Sur les Tragédies*:

" J'avoue que nous excellons aux ouvrages de théâtre, et je ne croirai point flatter Corneille, quand je donnerai l'avantage à beaucoup de ses tragédies sur celles de l'antiquité. Je sais que les anciens Tragiques ont eu des admirateurs de tous les temps, mais je ne sais pas si cette sublimité, dont on parle, est trop bien fondée.... "

“ Chez Corneille la grandeur se connaît par elle-même. Les figures qu'on y emploie sont dignes d'elle, quand il veut la parer de quelque ornement; mais d'ordinaire il néglige ces vains dehors: il ne va point chercher dans les Cieux, de quoi faire valoir ce qui est assez considérable sur la terre; il lui suffit de bien entrer dans les choses et la pleine image qu'il en donne fut la véritable impression qu'aiment à recevoir les personnes de bon sens „... „

“ Rien ne les détournait (ne détournait les Anciens) d'étudier la nature humaine... c'est par là qu'ils ont appris à former si bien les caractères qu'on n'en saurait désirer de plus justes, selon le temps où ils ont vécu, si on se contente de connaître les personnes par leurs actions. Corneille a crû que ce n'était pas assez de les faire agir, il est allé au fond de leur âme chercher le principe de leurs actions; il est descendu dans leur cœur pour y voir former les passions et y découvrir ce qu'il y a de plus caché dans leurs mouvements. Quant aux Anciens Tragiques, où ils négligent les passions, pour être attachés à représenter exactement ce qui se passe, où ils font les discoureurs au milieu des perturbations mêmes, et vous disent des sentences, quand vous attendez du trouble ou du désespoir. „

“ Corneille ne dérobe rien de ce qui se passe: il met en vue toute l'action, autant que le peut souffrir la bienséance: mais aussi donne-t-il au sentiment tout ce qu'il exige, conduisant la nature sans la gêner ou l'abandonner à elle-même. Il a ôté du Théâtre des Anciens, ce qu'il y avait de barbare. Il a adouci l'horreur de leur scène par quelques tendresses d'amour judicieusement dispensées: mais il n'a pas eu moins de soin de conserver aux sujets Tragiques notre crainte et notre pitié, sans détourner l'âme des véritables passions qu'elle y doit sentir, à des petits soupirs ennuyeux qui pour être cent fois variés, sont toujours les mêmes. „

Da Jugement sur quelques auteurs français:

“ Dans la Tragédie, Corneille ne souffre point d'égal: Racine de supérieur: la diversité des caractères permettant la concurrence si elle ne peut établir l'égalité. Corneille se fait admirer par l'expression d'une grandeur d'âme héroïque, par la force des passions, par la su-

blimité du discours: Racine trouve son mérite en des sentiments plus naturels, en des pensées plus nettes, dans une diction plus pure et plus facile. Le premier enlève l'âme; l'autre gagne l'esprit: celui-ci ne donne rien à censurer au lecteur; celui-là ne laisse pas le spectateur en état d'examiner. Dans la conduite de l'ouvrage, Racine plus circonspect, ou se défiant de lui-même, s'attache aux grecs, qu'il possède parfaitement; Corneille profitant des lumières que le temps apporte, trouve des beautés qu'Aristote ne connaissait pas „

Il Saint-Evremont è una figura complessa ed interessantissima; sembra sfuggita da un romanzo o da un dramma dell'epoca. Temperamento tutto di un pezzo, e tuttavia mente aperta alla più vasta e profonda cultura. A questa egli crede con una fede capace di ogni sacrificio. È intimamente francese, ed ha uno spirito europeo. Come ha visto il Corneille? Contro tutte le romanticherie, dice: "Corneille serait au-dessus de tous les Tragiques de l'Antiquité, s'il n'avait été au-dessous de lui en quelques-unes de ses pièces „. Essere al di sotto di sé per il Saint-Evremont, il quale doveva detestare i poeti amorosi e considerare spregevole il cantare d'amore, significa essere quello che noi diciamo un poeta che porta in giro il proprio cuore, essere un tipo di trovatore, di rimatore, ma non un uomo. Per il Saint-Evremont, il Corneille o prepara le nostre anime a grandi voli o, quando non giunge a questo, ci lascia in un languore, da cui è difficile uscire (maniera critica originale di guardare alla poesia e ai suoi effetti).

In questo critico francese c'è un lontano preannunzio della nostra interpretazione, quando egli sente che il Corneille, in corrispondenza alla spiritualità moderna, trova bellezze sconosciute ad Aristotile. Egli con serietà è entrato nel problema centrale: ha inteso la differenza che esiste tra l'antico teatro pagano e il teatro moderno cristiano del Corneille: in questo è rappresentato il dramma della consapevolezza; in quello il tragico peso del Fato sull'anima classica. Secondo il nostro critico, il grande tragico francese è andato "au fond „ delle anime dei suoi personaggi per cercare il principio delle loro azioni, mosse dalla volontà e non dalla semplice ragione. Tragico movimento. Dove esso avviene? Nel cuore dei personaggi. Il Saint-Evremont continua: "il Poeta è di-

sceso nel loro cuore per vedervi formare le passioni e per scoprirvi ciò che è di più nascosto nei loro movimenti „. Allora quello che interessa non è tanto la forza e il grido delle passioni, quanto il cuore che è sede delle passioni stesse.

Allorchè il Saint-Evremond afferma che il Corneille ha tolto dal teatro degli antichi ciò che vi era di barbaro e ha addolcito l'orrore delle scene e le ha rese più umane, vuol significare che il Poeta ha introdotto la consapevolezza della cristiana *humanitas* e ha soppresso il barbaro destino degli antichi.

Nel parallelo Racine-Corneille, il nostro critico sostiene infine che il Corneille si fa ammirare per l'espressione d'una grandezza di anima eroica, mentre il Racine per i pensieri più netti e i sentimenti più naturali. In verità egli non ha colto il mondo spirituale di questo poeta con la stessa comprensione e penetrazione con cui ha visto e sentito tanto vicina la spiritualità corneliana: lo chiama netto, mentre è il mondo del *trouble*, è il mondo moderno. Il Saint-Evremond ha però riconosciuto che, come artista, il Racine è grande.

LA BRUYÈRE

De l'Académie Française (1645-1695)

Da *Les Caractères ou les Mœurs de ce Siècle* :

“ Corneille ne peut être égalé dans les endroits où il excelle, il a pour lors un caractère original et inimitable ; mais il est inégal ; ses premières comédies sont sèches, languissantes, et ne laissent pas espérer qu'il dût en suite aller si loin ; comme ses dernières font qu'on s'étonne qu'il ait pû tomber de si haut. Dans quelques-unes de ses meilleures pièces il y a des fautes inexcusables contre les mœurs ; un style de déclamateur qui arrête l'action et la fait languir ; des négligences dans les vers et dans l'expression qu'on ne peut comprendre en un si grand homme. Ce qu'il y a eu en lui de plus éminent c'est l'esprit qu'il avait sublime, auquel il a été redevable de certains vers le plus heureux qu'on ait jamais lû ailleurs, de la conduite de son théâtre, qu'il a quelquefois hasardée contre les règles des Anciens, et enfin de ses dénouements ; car il ne s'est pas toujours assujetti au goût

des Grecs et à leur grande simplicité; il a aimé au contraire à charger la scène d'événements, dont il est presque toujours sorti avec succès: admirable, surtout, par l'extrême variété et le peu de rapport qui se trouve pour le dessein entre un si grand nombre de poèmes qu'il a composés... »

“ Corneille nous assujettit à ses Caractères et à ses idées; Racine se conforme aux nôtres: celui-là peint les hommes comme ils devraient être; celui-ci les peint tels qu'ils sont; il y a plus dans le premier de ce que l'on admire, et de ce que l'on doit même imiter; il y a plus dans le second de ce que l'on reconnaît dans les autres, ou de ce que l'on éprouve dans soi-même: l'un élève, étonne, maîtrise, instruit, l'autre plaît, remue, touche, pénètre. Ce qu'il y a de plus beau, de plus noble et de plus impérieux dans la raison est manié par le premier; et par l'autre ce qu'il y a de plus flatteur et de plus délicat dans la passion: ce sont dans celui-là des maximes, des règles, des préceptes; et dans celui-ci du goût et des sentiments; l'on est plus occupé aux pièces de Corneille; l'on est plus ébranlé et plus attendri à celles de Racine. Corneille est plus moral, Racine est plus naturel: il semble que l'un imite Sophocle et que l'autre doit plus à Euripide... »

Il La Bruyère nota una diversità, uno stacco tra le prime opere del Corneille e le seguenti. Noi riteniamo che sia sopravvenuta nel Poeta una crisi spirituale o, per lo meno, un diverso orientamento e rivolgimento di cultura (cultura nel senso di spiritualità), e che forse nella crisi corneliana abbiano influito anche le questioni e controversie religiose. Ciò spiegherebbe come il *Cid* non mostri ancora l'approfondimento etico-religioso di altre sue grandi opere, per esempio, del quadrilatero.

Il critico nota che quello che c'è nel Corneille di più eminente sia lo spirito al quale egli va debitore dei versi più belli. Sostiene quindi che la spiritualità è intimamente connessa con la poesia e ammira naturalmente gli scioglimenti coerenti e belli delle tragedie.

Altra osservazione importante è che il “ Corneille non si è mai assoggettato al gusto dei greci e alla loro semplicità, ma ha amato di caricare la scena di eventi... ». Il gusto dei greci è la semplicità, la chiarezza, la luce; l'anima classica è semplice e lineare, mentre la

nostra è complessa e complicata: tale differenza è tra la classicità antica e il classicismo francese del sec. XVII; e questo ha visto il La Bruyère.

Nel parallelo Racine-Corneille, egli si è però lasciato troppo trasportare da un rigido e semplicistico schematismo spirituale e critico nel formulare una frase ormai famosa: il Corneille ha dipinto gli uomini come dovrebbero essere, e il Racine invece come essi sono. In verità noi non vediamo l'un contro l'altro poeta, come in due mondi nettamente diversi e separati (uno naturale e l'altro morale, uno umano e normale e l'altro no, uno Euripide e l'altro Sofocle); ma li consideriamo come due poli del medesimo asse. Entrambi muovono dalla passione, che è la regina del teatro e della vita del sec. XVII, secolo del cuore e dell'amore, secolo di acuta e complessa spiritualità affondata nel vasto ed intimo mondo religioso.

JEAN RACINE

De l'Académie Française (1639 - 1699)

Da Discours prononcé à l'Académie Française:

“ Vous, Monsieur, qui non seulement étiez son frère, mais qui avez couru longtemps une même carrière avec lui, vous savez les obligations que lui a notre poésie; vous savez en quel état se trouvait la scène française lorsqu'il commença à travailler. Quel désordre! quelle irrégularité! Nul goût, nulle connaissance des véritables beautés du théâtre; les auteurs aussi ignorants que les spectateurs; la plupart des sujets extravagants et dénués de vraisemblance; point de mœurs, point de caractères; la diction encore plus vicieuse que l'action, et dont les pointes et de misérables jeux de mots faisaient le principal ornement: en un mot, toutes les règles de l'art, celles même de l'honnêteté et de la bienséance partout violées.

Dans cette enfance ou, pour mieux dire, dans ce chaos du poème dramatique parmi nous, votre illustre frère, après avoir quelque temps cherché le bon chemin et lutté, si j'ose ainsi dire, contre le mauvais goût de son siècle, enfin inspiré d'un génie extraordinaire et aidé de la lecture des anciens, fit voir sur la scène la raison, mais la raison accom-

pagnée de toute la pompe, de tous les ornements dont notre langue est capable, accorda heureusement le vraisemblable et le merveilleux, et laissa bien loin derrière lui tout ce qu'il avait de rivaux, dont la plupart, désespérant de l'atteindre, et n'osant plus entreprendre de lui disputer le prix, se bornèrent à combattre la voix publique déclarée pour lui, et essayèrent en vain, par leurs discours et par leurs frivoles critiques, de rabaisser un mérite qu'ils ne pouvaient égaler ».

“ La scène retentit encore des acclamations qu'excitèrent à leur naissance *le Cid*, *Horace*, *Cinna*, *Pompée*, tous ces chefs-d'œuvre représentés depuis sur tant de théâtres, traduits en tant de langues, et qui vivront à jamais dans la bouche des hommes. A dire le vrai, où trouvera-t-on un poète qui ait possédé à la fois tant de grands talents, tant d'excellentes parties: l'art, la force, le jugement, l'esprit ?.....”.

“ Combien de rois, de princes, de héros de toutes nations nous a-t-il représentés, toujours tels qu'ils doivent être, toujours uniformes avec eux-mêmes, et jamais ne se ressemblant les uns aux autres ! Parmi tout cela, une magnificence d'expressions proportionnée aux maîtres du monde qu'il fait souvent parler, capable néanmoins de s'abaisser, quand il veut, et de descendre jusqu'aux plus simples naïvetés du comique, où il est encore inimitable. Enfin, ce qui lui est surtout particulier, une certaine force, une certaine élévation qui surprend, qui enlève, et qui rend jusqu'à ses défauts, si on lui en peut reprocher quelques-uns, plus estimables que les vertus des autres.....”.

“ Le même siècle qui se glorifie aujourd'hui d'avoir produit Auguste, ne se glorifie guère moins d'avoir produit Horace et Virgile. Ainsi, lorsque dans les âges suivants on parlera avec étonnement des victoires prodigieuses et de toutes les grandes choses qui rendront notre siècle l'admiration de tous les siècles à venir, Corneille, n'en doutons point, Corneille tiendra sa place parmi toutes ces merveilles. La France se souviendra avec plaisir que, sous le règne du plus grand de ses rois, a fleuri le plus célèbre de ses poètes.....”.

Come il Racine giudica Pierre Corneille ? Per intendere ciò bisognerebbe rifarci a tutta l'opera del Racine (si ricordi, per esempio, che nella prima Prefazione al *Britannicus* egli se la prende col “ vieux

poète mal' intentionné „). Del discorso pronunciato all'Académie Française il 2 gennaio 1685, in commemorazione del grande Corneille e in occasione dell'entrata di Thomas Corneille e del Bergeret all'Accademia stessa, il Le Brun non riporta tutti i passi che valgano a mostrare l'atteggiamento del Racine rispetto al vecchio poeta scomparso. Quegli incomincia il suo dire con un preambolo d'occasione, poi prende subito posizione e proclama che uno dei più rudi colpi per l'Académie Française è la morte del Corneille: “chi di noi non era orgoglioso di aver qui Pierre Corneille? Voi tutti lo eravate, ed io in prima linea „. Segue una descrizione dello stato misero in cui versava il teatro francese prima che il Corneille facesse sentire nell'azione drammatica i benefici della verosimiglianza e dello stile: “Egli conobbe tutte le regole dell'arte, persino quelle dell'honnêteté e della bienséance, fino allora violate „.

Dice ancora il Racine: “Egli era mosso da un ingegno poetico straordinario „. Poi parla della *raison* applicata nel teatro attraverso “la lecture des anciens „. Nella prefazione della *Phèdre* lo stesso scrittore ha usato l'aggettivo *raisonnable*, che per lui non ha il valore derivante dalla cartesiana *raison*; e noi vorremmo renderlo col termine umano. *Raison* significherebbe per il Poeta *humanitas*, quella che entra nel giuoco delle passioni. Per uno scrittore che, come il Racine, vede la passione come leva dell'azione, e la considera come il termometro dello spirito umano, essa ha una sua logica interna e, diremmo, fatale. Non questa o quell'altra passione, ma la *passion éternelle*; quindi l'*humanitas* ha al fondo la passione eterna, e questa è verosimile e reale, ed ha come sede obbligata e necessaria il cuore umano.

Questa concezione era nel clima spirituale del tempo: tutto il Giansenismo (ricordisi il Nicole, autore del *Traité des passions*) mette le passioni al primo piano nella vita umana. La passione *raisonnable* è appunto per il Racine la cosa più umana del mondo, e rappresenta il nostro essere di uomini.

Il Racine continua notando che il Corneille accordò felicemente la verosimiglianza ed il meraviglioso. Egli guarda al vecchio tragico con occhi pieni di ammirazione e di simpatia, e ce lo presenta come lo sentiva meglio e più vicino, cioè nel teatro di spirito e non di

argomento religioso, secondo abbiamo già notato di sopra. L'autore di *Phèdre*, di *Esther* e di *Athalie* poteva ben lodare ed esaltare il verosimile sposato al meraviglioso nell'arte del Corneille: tutt'e due i poeti, quanto al giuoco drammatico delle passioni, si rifanno a un grande santo, Francesco di Sales, che intorno ad esse aveva scritto nuove pagine, alte e profonde.

Una parte originale della critica del Racine consiste anche nell'aver visto i personaggi del Corneille uniformi con sè stessi e nello stesso tempo non simili fra loro. Infatti l'uniformità deriva dall'unico ideale che li anima, però le passioni sono diverse, e le situazioni non si assomigliano. Inoltre il critico-poeta dà un giudizio profondo, affermando che la grandezza del Corneille ne eleva anche i difetti: l'arte si avvantaggia di quelli che alla logica possono sembrare difetti. Il Racine insomma ha compreso e sentito che la caratteristica del Corneille consiste nell'accettazione e nella rappresentazione delle passioni che si muovono e agiscono entro un mondo spirituale e religioso.

BOILEAU

De l'Académie Française (1636 - 1711)

Da *Réflexions critiques sur Longin*:

"Corneille est celui de tous nos poètes qui a fait le plus d'éclat en notre temps; et on ne croyait pas qu'il pût jamais y avoir en France un poète digne de lui être égalé. Il n'y en a point, en effet, qui ait plus d'élévation de génie, ni qui ait plus composé. Tout son mérite pourtant, à l'heure qu'il est, ayant été mis par le temps comme dans un creuset, se réduit à huit ou neuf pièces de théâtre qu'on admire, et qui sont, s'il faut ainsi parler, comme le midi de sa poésie, dont l'orient et l'occident n'ont rien valu. Encore dans ce petit nombre de pièces, outre les fautes de langue qui y sont assez fréquentes, on commence à s'apercevoir de beaucoup d'endroits de déclamation qu'on n'y voyait point autrefois. Ainsi, non seulement on ne trouve point mauvais qu'on lui compare aujourd'hui M. Racine, mais il se trouve même quantité de gens qui le lui préfèrent. La postérité jugera qui vaut le mieux des

deux; car je suis persuadé que les écrits de l'un et de l'autre passeront aux siècles suivants; mais jusque-là ni l'un ni l'autre ne doit être mis en parallèle avec Euripide et avec Sophocle, puisque leurs ouvrages n'ont point encore le sceau qu'ont les ouvrages d'Euripide et de Sophocle, je veux dire l'approbation de plusieurs siècles.....».

“ C'est avec très peu de fondement que les admirateurs outrés de M. Corneille veulent insinuer que M. Racine lui est beaucoup inférieur pour le sublime, puisque sans apporter ici quantité d'autres preuves que je pourrais donner du contraire, il ne me paraît pas que toute cette grandeur de vertu romaine, tant vantée, que le premier a si bien exprimée dans plusieurs de ses pièces et qui a fait son excessive réputation, soit au-dessus de l'intrépidité plus qu'héroïque et de la parfaite confiance en Dieu de ce véritablement pieux, grand, sage et courageux Israélite (le Joad d'*Athalie*) „.

Il Boileau fa un confronto tra il Corneille e il Racine, seguendo in ciò un criterio critico del tempo e suo. Se si lascia trasportare dalla sua passione per il Racine, par bene che ciò dipenda dal fatto che tra i due esiste un'affinità spirituale. Il Boileau al solito dà giudizi fondandosi sull'opinione pubblica, e per questo si rimette “ alla posterità, che giudicherà chi valga meglio fra i due poeti tragici „. Egli accenna però che la differenza fra il Corneille e il Racine va ricercata nella diversa spiritualità, di fondo religioso, dell'uno e dell'altro. Se è stata tanto considerata e lodata la *vertu* eroica romana del mondo corneliano, non è affatto da meno per il critico l'intrepidezza e la perfetta fiducia in Dio “ del veramente pio, saggio, coraggioso israelita Joad dell' *Athalie* „. Questo giudizio svela la tendenza spirituale di sapore giansenista del Boileau, ed è curiosamente significativo in bocca d'un legislatore della dottrina classica, il quale aveva sentenziato nel 3° canto dell'*Art poétique*:

De la foi d'un chrétien les mystères terribles
D'ornements égayés ne sont point susceptibles.

FONTENELLE

(1657 - 1757)

“ Corneille n'a eu devant les yeux aucun Auteur qui ait pu le guider. Racine a eu Corneille „.

“ Corneille a trouvé le Théâtre français très grossier et l'a porté à un haut point de perfection. Racine ne l'a pas soutenu dans la perfection où il l'a trouvé „.

“ Les caractères de Corneille sont vrai, quoiqu'ils ne soient pas communs. Les caractères de Racine ne sont vrais, que parce qu'ils sont communs.... „.

“ Le tendre et le gracieux de Racine, se trouvent quelquefois dans Corneille; le grand de Corneille ne se trouve jamais dans Racine „.

“ Racine n'a presque jamais peint que des Français, et que le siècle présent, même quand il a voulu peindre un autre siècle, et d'autres nations. On voit dans Corneille toutes les nations, et tous les siècles qu'il a voulu peindre „.

“ Le nombre des pièces de Corneille est beaucoup plus grand que celui des pièces de Racine, et cependant Corneille s'est beaucoup moins répété lui-même que Racine n'a fait „.

Di fronte alla critica del Fontenelle rimанiamo incerti se definirla contenutistica. Certo essa presenta giudizi moderati e prospettive nuove, alti e bassi, luci e ombre, che si riscontrano in tutta l'opera di questo scrittore. Ripetendo che il Corneille ha sollevato il teatro francese dalla condizione di inferiorità in cui si trovava, sembra si affermi una teoria evoluzionistica che sfocia nel *capolavoro*. Questa teoria non è del tutto inaccettabile: c'è una materia informe (il teatro francesè), poi giunge un grande poeta, il Corneille, che da quella materia trae un lavoro suo, personale: il capolavoro; onde si rompe l'incanto dell'evoluzione obbligata. Il Fontenelle passa da una critica contenutistica alla valorizzazione della forma soggettiva dell'arte. Nel campo dell'arte come del pensiero è considerato quale un preannunziatore di qualcosa di moderno che, tutto cattolico, non sarebbe più in ogni parte; ma la sua spiritualità permane in fondo entro al cattolicesimo. Egli ha compreso e sentito la spiritualità del Corneille dicendo che il “ grande Corneille „ non si trova mai nel Racine „ e che in quello “ on voit toutes les nations et tous les siècles qu'il a voulu peindre „.

La spiritualità corneliana, abbracciando tutte le nazioni e tutti i secoli, è universale, cioè appunto cattolica, mentre il Racine si chiude

in una spiritualità circoscritta e particolare, più acuta e intima, se si vuole, ma tendente al frammentario. Non divorzia egli dai fini e dai principî universali, ma s'intrattiene in cammini e labirinti che allontanano da quelli. Squarci di mondo e di umanità sotto un cielo lontano e pallido. Non invano i protestanti erano usciti dall'universalità della Chiesa, e i giansenisti se ne stavano appartati e in crisi.

Un altro pensiero critico ci fornisce il Fontenelle: i caratteri del Corneille sono veri, quantunque non siano comuni; il Poeta crea figure eccezionali, ma reali, giacchè le "*mensonge héroïque*", che, secondo André Rousseaux, sarebbe il mondo spirituale e poetico del Corneille (una specie di Chisciottismo), non è scisso dalla realtà. Nella poesia come nella vita tale "*mensonge héroïque*", muove di fatto gli uomini e le loro opere più alte.

CORNEILLE E LA CRITICA FRANCESE

nel Settecento

Tournemine (Le R. P. René-Joseph de)
(1661-1739)

Da *Défense de Corneille* :

“ Quand je repousse les traits lancés contre le grand Corneille, l'amour de la Patrie m'anime autant que la Justice et la Vérité. La gloire de Corneille, à qui les Nations les plus jalouses de la nôtre ont donné le magnifique titre de Grand, après avoir traduit ses ouvrages dans leurs Langues, est inséparable de la gloire de la France. Le cardinal de Richelieu et l'Académie française n'en ont pu obscurcir les premiers rayons. D'Aubignac, Longepierre, Despréaux, auraient-ils pu l'obscurcir dans son “ *Midi ?* „ D'Aubignac, bon artiste, a donné des leçons judicieuses aux Tragiques apprentifs; mais le précepteur des poètes, estimé tant qu'il n'est point de sa sphère, s'est fait siffler dès qu'il a voulu être Poète et mettre ses leçons en usage. Plus méprisé encore quand il osa censurer Corneille: on lit avec plaisir et beaucoup de fruit sa *Pratique du Théâtre*, on a oublié jusqu'aux titres de ses Tragédies et ses Critiques de *Sertorius*, de *Sophonisbe* et d'*Oedipe* sont tombées dans le même oubli. Le froid traducteur de Bion et de Moschus manquait des qualités nécessaires pour juger de Corneille; les glaces de son esprit n'avaient jamais été frappées du beau feu qui chauffait toujours l'auteur d'*Horace* et de *Cinna*. Sa comparaison de Corneille et de Racine, diffuse, languissante, ennue et n'instruit pas. Despréaux fut un adversaire

plus terrible. Poète véritablement estimable par une versification belle quoique peignée, par un jugement solide qui l'avait préservé lorsqu'il commença d'écrire, du mauvais goût trop commun alors, et qu'il corrigea. Despréaux, le fléau des longs romans, de la fade galanterie, des poètes médiocres, des écrivains féconds de paroles et stériles de choses.... pouvait donner le ton à ce peuple littéraire qui ne juge que d'après les censeurs à la mode; cependant il n'imposa pas aux bons connaisseurs, aux esprits justes: ils firent le discernement de ses lumières et de ses caprices, de son habileté et de sa passion. On lui applaudit quand il se signala sur la canaille du Parnasse; mais on le condamna quand, fier de ses succès, il entreprit de juger les Princes mêmes du Parnasse..... un motif particulier poussait Despréaux à dégrader Corneille. Ami intime de Racine, il souffrait avec peine qu'une lumière trop brillante offusquât un peu notre second Poète tragique.....»

“ Qu'on nous dise d'après qui ce grand Poète a copié *Polyeucte*, *Rodogune*, *Heraclius*, *Nicomède*, *Oedipe*, *Horace*, *Sertorius*: jamais auteur ne fut plus fécond, plus varié. Il sied mal aux admirateurs de Racine, il sied mal à Despréaux d'attaquer Corneille de ce côté „ (cioè quale copista di scrittori antichi e moderni).

Il Tournemine è a cavaliere di due secoli: interessante il suo giudizio, benchè non sia del tutto critico. Passa in rassegna le critiche dei secentisti al Corneille e le giudica a sua volta, contrapponendosi soprattutto al Despréaux Boileau. La sua difesa è più dottrinarìa che critica, ma è importante, perchè segna un passaggio e una differenza fra le concezioni spirituali e letterarie dei due secoli (XVII e XVIII) e perchè, se ci apponiamo al vero, vi si sente la simpatia di un gesuita per la spiritualità cattolica del grande poeta, collegiale e seguace della celebre Compagnia nella pittura di quegli eroi, che abbiamo visto costruiti su un fondo classico, interpretato e adattato secondo lo spirito moderno. Già gli scrittori del sec. XVII hanno un tale fondo; amanti dei classici, posseggono una personalità intessuta e imbevuta di religione. Si è detto che i problemi e gl'interessi spirituali prevalgono nel secolo, anche se esplicitamente non siano tutti e sempre cattolici. Lo stesso Boileau non va guardato come un ripetitore di antiche dottrine classiche;

egli è figlio del suo tempo, ed è pure vissuto in mezzo alle lotte e controversie fra cattolici e giansenisti. Si è accennato alla sua posizione nella critica al Corneille. Questi non è amato, non può essere amato da lui per lo spirito cattolico che pervade tutta l'opera corneliana. Il Boileau sente invece un fratello spirituale nel Racine, e quindi si capisce la sua preferenza per il poeta d'*Athalie*.

Quanto al Tournemine, è da notare che egli cita il *Polyeucte* anzitutto fra le tragedie più lodate.

HOUDART DE LA MOTTE De l'Académie Française (1671 1731)

Da Discours sur la Tragédie à l'occasion d'Oedipe :

“ L'opinion établie de la superiorité de Corneille sur tous les auteurs dramatiques, n'est pas le fruit de chacune de ses pièces en particulier; c'est le tribut litigieux du mérite surprenant répandu dans tous ses ouvrages; et c'est au génie considéré en son entier, et non pas séparément, à aucune de ses productions qu'est dû le prix de la Poésie dramatique.....”

“ Quelque gloire qui soit due à Racine, il ne peut jamais que marcher après Corneille. C'est à ce restaurateur de Tragédie parmi nous, pourquoi ne pas dire l'inventeur, puisqu'il a créé un nouveau genre, c'est à lui que nous devons ceux qui l'imitent, ceux qui l'égalent, ceux même qui le surpasseraient „

“ J'ai peine à croire que Racine, venant le premier, eût été Corneille; mais je suis sûr que sans Corneille, il n'eût pas été Racine „

Houdart de la Motte si tiene ancora legato al secolo XVII, nonostante preannunzi per certi aspetti l'illuminismo e l'enciclopedismo. Si era incominciata la campagna contro la religione, e propriamente contro la cattolicità integrale, ma Houdart de la Motte, critico, non giunge alle estreme conseguenze, come ben si vede nella critica a proposito dell'*Oedipe* corneliano, inteso cattolicamente. Egli guarda all'opera del

Corneille *in toto*, nella sua interezza, in tutta la sua vastità. Sostiene che il vecchio poeta è più grande del Racine; non dice il perchè; ma noi riteniamo si riferisca al concetto di maggiore ampiezza e universalità del teatro corneliano. A ogni modo, il criterio che l'opera di un poeta - e di un poeta quale il Corneille - debba giudicarsi nel suo insieme e non nelle parti singole e staccate, è un pensiero critico nuovo e interessante.

VOLTAIRE

De l'Académie Française (1694 - 1778)

Da *Lettre sur les Académies*:

“ Une chose assez singulière, c'est que Corneille, qui écrivit avec assez de pureté et beaucoup de noblesse les premières de ses bonnes tragédies, lorsque la langue commençait à se former, écrivit toutes les autres assez incorrectement et d'un style très bas, dans le temps que Racine donnait à la langue française tant de pureté, de vrai noblesse et de grâces, dans le temps que Despréaux la fixait par l'exactitude la plus correcte, par la précision, la force et l'harmonie.... „

Da *Réponse à un Académicien*:

“ Le même esprit d'impartialité me fait convenir des extrêmes défauts de Corneille, comme de ses grandes beautés. Vous avez raison de dire que ses dernières tragédies sont très mauvaises, et qu'il y a de grandes fautes dans ses meilleures. C'est précisément ce qui me prouve combien il est sublime, puisque tant de défauts n'ont diminué ni son mérite, ni sa gloire. Je crois de plus qu'il y a des sujets qui ont par eux-mêmes des défauts absolument insurmontables.... „

“ Joignez à tous ces obstacles, qui naissent presque toujours du sujet même, la prodigieuse difficulté d'être précis et éloquent en vers dans notre langue. Songez combien nous avons peu de rimes dans le style noble. Sentez quelles peines extrêmes on éprouve à éviter la monotonie dans nos vers, qui marchent toujours deux à deux, qui souffrent très peu d'inversions, et qui ne permettent aucun enjambement.

Considérez encore la gêne des bienséances, celle de lier les scènes, de façon que le théâtre ne reste jamais vide, celle de ne faire ni entrer ni sortir aucun acteur sans raison. Voyez combien nous sommes asservis

à des lois que les autres nations n'ont pas connues; vous verrez alors quel est le mérite de Corneille d'avoir eu du moins des beautés qu'aucune nation n'a, je crois, égalées. Mais aussi vous voyez qu'il n'est guère possible d'atteindre à la perfection „.

Da *Remarques sur "Héraclius"* „.

“ L'esprit dans Corneille, comme dans le grand nombre de nos écrivains modernes, est ce qui perd la littérature. Ce sont les traits du génie de ce grand homme qui seuls ont fait sa gloire et montré l'art; je ne sais pourquoi on s'est plu à répéter que Corneille avait plus de génie et Racine plus d'esprit; il fallait dire que Racine avait beaucoup plus de goût et autant de génie.... „.

Da *Préface du Commentateur sur "Suréna"* „:

“ Il écrivait trop inégalement; mais je ne sais s'il avait un génie inégal, comme on le dit; car je le vois toujours dans ses meilleures pièces et dans ses plus mauvaises, attaché à la solidité du raisonnement, à la force et à la profondeur des idées, presque toujours plus occupé de dissenter que de toucher; plein de ressources jusque dans les sujets les plus ingrats, mais de ressources souvent peu tragiques; choisissant mal tous ses sujets, depuis *Oedipe*; inventant des intrigues, mais petites, sans chaleur et sans vie; s'étant fait un mauvais style pour avoir travaillé trop rapidement, et cherchant à se tromper lui-même sur ses dernières pièces. Son grand mérite est d'avoir trouvé la France agreste, grossière, ignorante, sans esprit, sans goût vers le temps du *Cid*, et de l'avoir changée; car l'esprit qui règne au théâtre est l'image fidèle de l'esprit d'une nation.... „.

Da *Lettre à l'Académie Française*:

“ On peut le plaindre de n'avoir point traité de vraies passions, excepté dans la pièce espagnole du *Cid*, pièce dans laquelle il eut encore l'étonnant mérite de corriger son modèle en trente endroits, dans un temps où les bienséances théâtrales n'étaient pas encore connues en France. On le condamne surtout pour avoir trop négligé sa langue. Alors toutes les critiques faites par des hommes d'esprit sur un grand homme sont épuisées; et l'on joue *Cinna* et *Polyeucte* devant l'impératrice des Romains, devant celle de Russie, devant le doge et les sénateurs de Venise, comme devant le roi et la reine de France „.

Il Voltaire non ha grandi idee, ma è un chiarificatore d'idee. Come critico, ha gusto d'arte, conoscenza di tutte le finzze della lingua, temperamento di letterato.

Di fronte al Corneille, si occupa e preoccupa dell'opera di lui continuamente e variamente. La sua critica è piena d'incertezze, di alti e bassi, ma non manca qua e là di osservazioni e riflessioni originali. In fondo ammira il Poeta e si sforza di essere obiettivo; però su tutta la sua critica pesa il parallelo Corneille-Racine. A proposito dell'opinione comune che il primo avesse *plus de génie* e il secondo *plus d'esprit*, il critico afferma che "Racine avait beaucoup plus de goût et autant de génie". Quanto alla solita questione rettorica circa le bellezze della lingua corneliana, ha qualche idea felice e geniale, ma si capisce che egli sottintenda sempre il confronto con la lingua ammirata del Racine.

A noi par bene che il Voltaire in fondo non sia persuaso e contento del contenuto delle *pièces* corneliane, forse per la loro stessa spiritualità, e infatti biasima la scelta dei soggetti; ma per ragioni sia storiche sia estetiche non può non sentire la grandezza del Poeta rispetto ai precedenti tragici francesi e vede nel futuro una perenne e larga rinomanza delle opere corneliane, checchè possano essere le critiche.

D'ALEMBERT

De l'Académie Française (1717 - 1783)

Da *Maximes et fragments*:

"Corneille, après avoir sacrifié longtemps au mauvais goût dans la carrière dramatique, s'en affranchit enfin, découvrit par la force de son génie, bien plus que par la lecture, les lois du Théâtre, et les exposa dans ses discours admirables sur la Tragédie, dans ses réflexions sur chacune de ses Pièces, mais principalement dans ses Pièces mêmes...."

Da *Eloge de Fléchier*:

"L'élévation est sans doute le caractère de l'un et de l'autre, mais l'élévation de Corneille tient à la fierté républicaine, celle de Bossuet

à l'enthousiasme religieux; Corneille brave la grandeur et la puissance, Bossuet la foule aux pieds pour s'élancer jusqu'à la Divinité même; le premier, en nous montrant l'homme dans toute sa dignité, nous agrandit à nos propres yeux; le second, en nous le faisant voir dans tout son néant, semble planer au-dessus de l'espèce humaine; le sublime du Poète a plus de profondeur, plus de traits, plus de pensées; celui de l'Orateur, plus de majesté, plus de véhémence et plus d'images; les négligences de Corneille venaient de lassitude et d'épuisement, celles de Bossuet d'un excès de chaleur et d'abondance: dans Corneille enfin, quand l'expression est familière, elle est presque toujours sans noblesse; dans Bossuet, quand l'idée est grande, la familiarité même de l'expression semble l'agrandir encore.....»

Il D'Alembert, uno dei fondatori dell'*Encyclopédie*, si occupa del Corneille in brevi e rapidi cenni, che pur rivelano buon senso e obiettività lodevole di critico. Egli mette in evidenza le riflessioni teoriche sul teatro e l'elevazione morale dello spirito del Poeta. E, a proposito di questa, prende occasione per fare un confronto col Bossuet. È significativo il fatto che l'enciclopedista abbia avvicinato il Corneille al Bossuet in nome dei valori spirituali e soprattutto che abbia saputo anche penetrare con occhio spassionato e profondo l'opera e l'anima del grande Vescovo, dell'apologista cristiano.

VAUVENARGUES (1715-1747)

Da Réflexions Critiques sur quelques Poètes : Corneille et Racine :

“ Les héros de Corneille disent souvent de grandes choses sans les inspirer : ceux de Racine les inspirent sans les dire. Les uns parlent, et toujours trop, afin de se faire connaître ; les autres se font connaître parce qu'ils parlent. Surtout, Corneille paraît ignorer que les grands hommes se caractérisent souvent davantage par les choses qu'ils ne disent pas que par celles qu'ils disent... »

“ Corneille est tombé trop souvent dans ce défaut de prendre l'ostentation pour la hauteur, et la déclamation pour l'éloquence, et ceux

qui se sont aperçus qu'il était peu naturel à beaucoup d'égards, ont dit, pour le justifier, qu'il s'était attaché à prendre les hommes tels qu'ils devaient être. Il est donc vrai du moins qu'il ne les a pas peints tels qu'ils étaient... »

“ Me permettra-t-on de le dire ? Il me semble que l'idée des caractères de Corneille est presque toujours assez grande ; mais l'exécution en est quelquefois bien faible et le coloris faux ou peu agréable. Quelques-uns des caractères de Racine peuvent bien manquer de grandeur dans le dessein, mais les expressions sont toujours de main de maître et puisées dans la vérité et dans la nature. J'ai cru remarquer encore qu'on ne trouvait guère dans les personnages de Corneille de ces traits simples qui annoncent une grande étendue d'esprit. Ces traits se rencontrent en foule dans Roxane, dans Agrippine, Joad, Acomat, Athalie... »

“ Il était donné à Corneille de peindre des vertus austères, dures et inflexibles ; mais il appartient à Racine de caractériser les esprits supérieurs et de les caractériser sans raisonnements et sans maximes par la seule nécessité où naissent les grands hommes, d'imprimer leurs caractères dans leurs expressions... »

“ Lorsqu'on fait le parallèle des deux poètes, il semble qu'on ne convienne de l'art de Racine que pour donner à Corneille l'avantage du génie. Qu'on emploie cette distinction pour marquer le caractère d'un faiseur de phrases, je la trouverai raisonnable ; mais lorsqu'on parle de l'art de Racine, l'art qui met toutes les choses à leur place, qui caractérise les hommes, leurs passions, leurs mœurs, leur génie ; qui chasse les obscurités, les superfluités, les faux-brillants ; qui peint la nature avec feu, avec sublimité et avec grâce ; que peut-on penser d'un tel art si ce n'est qu'il est le génie des hommes extraordinaires et l'original même de ces règles que les écrivains sans génie embrassent avec tant de zèle et avec si peu de succès ?... C'est le défaut trop fréquent de cet art qui gâte les plus beaux ouvrages de Corneille. Je ne dis pas que la plupart de ses tragédies ne soient très bien imaginées et très bien conduites. Je crois même qu'il a connu mieux que personne l'art des situations et des contrastes. Mais l'art des expressions et l'art des vers, qu'il a si souvent négligés ou pris à faux, déparent ses autres beautés.... »

“ Je crois qu'il (Corneille) a connu mieux que Racine le pouvoir des situations et des contrastes. Ses meilleures tragédies, toujours fort au-dessous par l'expression, de celles de son rival, sont moins agréables à lire, mais plus intéressantes quelquefois dans la représentation, soit par le choc des caractères, soit par l'art des situations, soit par la grandeur des intérêts. Moins intelligent que Racine, il concevait peut-être moins profondément, mais plus fortement ses sujets. Il n'était ni si grand poète, ni si éloquent, mais il s'exprimait quelquefois avec une grande énergie. Personne n'a de traits plus élevés et plus hardis, personne n'a laissé l'idée d'un dialogue si serré et si véhément; personne n'a point avec le même bonheur l'inflexibilité et la force d'esprit qui naissent de la vertu. De ces disputes même que je lui reproche, sortent quelquefois des éclairs qui laissent l'esprit étonné, et des combats qui véritablement élèvent l'âme; enfin quoiqu'il lui arrive continuellement de s'écarter de la nature, on est obligé d'avouer qu'il la peint naïvement, et bien fortement dans quelques endroits, et c'est uniquement dans ces morceaux naturels qu'il est admirable.... „

Il Vauvenargues è uno scrittore la cui vita fu come un romanzo psicologico, un colloquio continuo con sè stesso. Egli risente delle esperienze spirituali del Seicento e guarda al migliore Settecento: anima moderna, vorremmo quasi dire leopardiana. Nella critica al Corneille, scopre sè stesso. Di questo scrittore dice che è caduto troppo spesso “ dans ce défaut de prendre l'ostentation pour la hauteur, et la déclamation pour l'éloquence „. Di qui verrebbero le antitesi affettate, di qui le dispute ostinate nell'opera corneliana. In conseguenza il critico distingue i personaggi corneliani da quelli raciniani. Per tale distinzione il Racine appare più vicino al Vauvenargues ed è meglio penetrato, onde una intelligente pagina di critica raciniana. Ma non per questo sfuggono al critico la caratteristica e l'essenza della poesia del Corneille. Nelle stesse biasimate dispute corneliane, egli pur trova “ des éclairs qui laissent l'esprit étonné, et des combats qui véritablement élèvent l'âme; „ e accanto alla forza delle situazioni e dei contrasti loda la pittura ingenua e delicata di vari tratti delle tragedie corneliane.

Certo il Vauvenargues, anima sensibile e profonda, ha capito lo stesso il Corneille, pur dimostrando una intima tendenza verso lo spirito romantico che si profilava e si preannunziava fin dal Settecento.

LA HARPE

De l'Académie Française (1739 - 1803)

Da Lycée ou Cours de littérature :

“ L'élévation et la force paraissent appartenir naturellement au génie de Corneille. Tout ce qui peut exalter l'âme, le sentiment de l'honneur, dans le vieux Don Diègue, celui du patriotisme, dans le vieil Horace, la férocité romaine dans son fils, l'enthousiasme de la religion, dans Polyeucte, l'ambition effrénée dans Cléopâtre, la générosité dans Sevère et dans Auguste, l'honneur de venger un époux tel que Pompée par des moyens dignes de lui, dans le rôle de Cornélie, tous ces différents caractères de grandeur, il les a connus, il les a tracés.....”

“ Le style dans Corneille est aussi inégal que le reste.....”

“ Corneille, en s'appropriant le sujet du *Cid* traité d'abord en Espagne par Diamante et, ensuite, par Guillain de Castro, ne fit pas un larcin, comme l'envie le lui reprocha très injustement, mais une de ces conquêtes qui n'appartiennent qu'au génie..... Il embellit beaucoup ce qu'il prenait, en ôta beaucoup de défauts et réduisit le tout aux règles principales du théâtre. Il ne les observa pas toutes: qui peut tout faire en commençant? „

“ On connaît depuis longtemps ce qu'il y a de défectueux dans le *Cid*; mais ce qui est très remarquable et ce qu'il importe de démontrer, c'est que dans la nouveauté de l'ouvrage, ce qui lui fût reproché comme le plus repréhensible, est véritablement ce qu'il y a de plus beau.... Si l'on eut été plus avancé dans la connaissance du théâtre, l'Académie... aurait dit que ce qu'il y a de plus admirable dans le *Cid*, est précisément cette passion de Chimène pour celui qu'elle poursuit et qu'elle doit poursuivre.....”

“ Corneille est venu quand il n'y avait encore rien de bon; il a donc un mérite qui lui est propre, celui de s'être élevé sans modèle

aux beautés supérieures. Racine ne s'est point formé sur lui, il est vrai.... mais il a sûrement profité des lumières déjà répandues, il a trouvé, il a pu s'instruire et, par les succès de Corneille, et même par ses fautes. A partir de ce point il n'y a donc plus de parité, et alors sur quoi peut-on établir bien positivement le degré de génie de l'un et de l'autre?»,

Il La Harpe si affaccia appena all'Ottocento, ma egli è tutto del Settecento, di cui fu il critico accreditato e, si direbbe, di professione. Le sue idee letterarie non portano molto di nuovo. L'importanza sta nel fatto che esse riassumono le altrui idee comunemente note e ripetute, in ispecie per quel che riguarda il giudizio sulla elevazione e la forza del teatro corneliano, e mostrano le solite tendenze e preferenze verso la critica contenutistica allora prevalente. A loro volta i giudizi di carattere generale e sintetico, formulati da questo letterato, si diffusero facilmente nel campo della critica, finchè non furono oscurati dai critici romantici. Un'idea che vorrebbe essere peregrina, ma che in fondo appare esteriore e banale, è la meraviglia che il La Harpe mostra nel chiedersi come mai il pittore della grandezza romana abbia avvilito questa in alcune *pièces*. Il critico non fa che ripetere il Voltaire nell'accusare di ineguale lo stile corneliano. Questi e altri sono giudizi bell'e fatti, in ispecie quanto al paragone tra il Racine e il Corneille, e da essi siamo informati di quel che in generale scrisse e ci legò sui due grandi poeti il Settecento, secolo di spiriti classici alla maniera enciclopedistica (si ricordino anche l'abbé d'Olivet e l'abbé Granet). Quel Settecento che, abbiamo visto, ha pure accenni e prodromi di spiriti romantici.

DAL SETTECENTO ALL'OTTOCENTO :

Chateaubriand

Dal Settecento all'Ottocento, tra la fine dell'un secolo e il principio dell'altro, il passo appare inavvertito. A cavallo dei due secoli troviamo la critica del Palissot (1730-1814), e quella più meditata e seria del Geoffroy (1743-1814). Ma va più oltre lo Chateaubriand (1768-1848), il quale inaugura la critica dell'Ottocento al Corneille. Già tutta l'opera dell'autore del *Génie du Christianisme* rappresenta una nuova corrente letteraria ed un nuovo stato d'animo, onde con Madame de Staël egli è stato detto il precursore del Romanticismo.

In effetti, molto si deve allo Chateaubriand: il suo giudizio sul Corneille rivela quella novità, or ora accennata, di idee e di condizioni spirituali del suo tempo e del suo animo. Si sente la battaglia dello scrittore di risorti spiriti religiosi, e però egli è il primo che con felice intuizione vede nell'opera corneliana la "immense querelle entre les amours de la terre et les amours du ciel". Il fatto stesso che lo Chateaubriand cita in modo speciale il *Polyeucte*, e ne scopre e ne ammira le più belle scene, quelle più poetiche, in cui il dramma si fa lirica, ci obbliga a lodare la sua penetrazione critica. Il critico nuovo, pur mirando troppo, per il suo carattere, all'effetto letterario e pur preoccupato e amante delle opere piuttosto d'argomento che di spirito religioso, siccome abbiamo già osservato, ha mostrato di avere, al principio dell'Ottocento, una provveduta conoscenza di quella spiritualità del Corneille, che fu tutta e fundamentalmente cattolica. Con tale guida critica ci si avvia a comprendere e a godere l'alta poesia corneliana.

In proposito, son degni di essere riportati, ai fini della critica di oggi e nostra, espressa e illustrata nella nostra Introduzione, i seguenti interessantissimi passi interpretativi, che sul *Polyeucte* ha scritto lo Cha-

theaubriand nel *Génie du Christianisme* (*La Religion Chrétienne considérée elle-même comme passion*):

“ Et c'est cette passion chrétienne, c'est cette querelle immense entre les amours de la terre et les amours du ciel que Corneille a peint dans cette scène de *Polyeucte*, car ce grand homme, moins délicat que les esprits du jour, n'a pas trouvé le christianisme au-dessous de son génie „. (Segue la scena III dell'atto IV: Dialogo di Poliuto e di Paolina nella prigione).

“ Voilà ces admirables dialogues, à la manière de Corneille, où la franchise de la répartie, la rapidité du tour et la hauteur des sentiments ne manquent jamais de ravir le spectateur „.

“ Que Polyeucte est sublime dans cette scène! Quelle grandeur d'âme, quel divin enthousiasme, quelle dignité! La gravité et la noblesse du caractère chrétien sont marquées jusque dans ces *vous* opposés aux *tu* de la fille de Félix: cela seul met déjà tout un monde entre le martyr Polyeucte et la païenne Pauline „.

“ Enfin Corneille a déployé la puissance de la passion chrétienne dans ce *dialogue admirable et applaudi* comme parle Voltaire „.

“ Félix propose à Polyeucte de sacrifier aux faux dieux; Polyeucte les refuse (scena III dell'atto V). Ce mot “ Je suis chrétien „, deux fois répété, égale les plus beaux mots des *Horaces*; Corneille, qui se connaissait bien en sublime, a senti que l'amour pour la religion pouvait s'élever au dernier degré d'enthousiasme, puisque le chrétien aime Dieu comme la souveraine beauté, et le ciel comme sa patrie.....”.



2441127 *Plé*

INDICE

Introduzione: l'opera del Corneille nella critica d'oggi e nostra	pag. 5
Corneille e la critica francese nel suo secolo (XVII):	» 27
<i>Georges de Scudery</i>	» 27
<i>Chapelain</i>	» 31
<i>Abbé d'Aubignac</i>	» 34
<i>Saint-Evremond</i>	» 37
<i>La Bruyère</i>	» 40
<i>Racine</i>	» 42
<i>Boileau</i>	» 45
<i>Fontenelle</i>	» 46
Corneille e la critica francese nel Settecento:	» 49
<i>Tournemine</i>	» 49
<i>Houdart de la Motte</i>	» 51
<i>Voltaire</i>	» 52
<i>D'Alembert</i>	» 54
<i>Vauvenargues</i>	» 55
<i>La Harpe</i>	» 58
Dal Settecento all'Ottocento: <i>Chateaubriand</i>	» 61

EDIZIONE DI 500 ESEMPLARI

Finito di stampare il mese di

Giugno 1942-XX

